MUSIKALISCHES CONVERSATIONS-LEXIKON: EINE ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN...

Hermann Mendel, August Reissmann

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der

literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,

sowie

der Herren Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, Prof. Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor **Th. Rode**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, **O. Wangemann**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Fortgesetzt

von

Dr. August Reissmann.

Siebenter Band.

BERLIN,

Verlag von Robert Oppenheim.

1877.

Todes-Anzeige.

Die Verlagshandlung erfüllt hierdurch die traurige Pflicht, den geehrten Abnehmern dieses Werkes den am 26. October nach schwerem Leiden erfolgten Tod des

Herrn **Hermann Mendel**,

des Begründers und bisherigen Herausgebers des Musikal. Conversations-Lexikon, anzuzeigen.

Die weitere Veröffentlichung des Unternehmens wird trotz dieses Verlustes keine Störung erleiden, sondern unter der Leitung eines bewährten Fachmannes, dessen Namen das nächsterscheinende Heft neben dem des Herrn Mendel auf dem Titel tragen wird, unter möglichster Einhaltung der bisherigen Richtung, rasch seinem Ende entgegengeführt werden.

BERLIN, Anfang November 1876.
6. Carlsbad, W.

Robert Oppenheim,
Verlagsbuchhandlung.

M.

M. Dieser Buchstabe des Alphabets dient als Abkürzung oder Abbreviatur in verschiedener Bedeutung. Allein wird er gewöhnlich für ***mano*** (ital.) oder ***main*** (französ.) gesetzt, daher denn auch: ***m. d.*** und ***m. s.***, d. i. ***mano destra*** und ***mano sinistra***, die italienische Bezeichnung für rechte Hand und linke Hand, oder ***m. d.***, ***m. g.***, d. i. ***main droite*** und ***main gauche***, die synonyme französische. Bei Angabe des Tempos nach dem »Metronom« schreibt man abgekürzt ***M.***, und ist speciell der Mälzel'sche Metronom gemeint: ***M. M.*** In der Fachsprache der Orgelbauer, wo das als Abkürzung dienende M meist zur näheren Bezeichnung der Manubrien vorkommt, bedeutet es gewöhnlich Manual und zeigt an, dass der Registerzug, welcher gerade in Rede steht, zum Manuale gehört. — M als Abkürzung in Verbindung mit anderen Buchstaben findet man in dem Artikel Abbreviatur verzeichnet, und man sehe die Erklärung der dadurch abgekürzten Wörter unter ihren eigenen Artikeln besonders nach; z. B. ***mf.***, d. i. ***mezzo forte***, auch ***meno forte; mp.***, d. i. ***mezzo*** oder ***meno piano; mv.***, d. i. ***mezza voce*** u. s. w.

Ma, eine und zwar die sechste der sogenannten Belgischen Sylben (s. Bocedisation), die niemals in allgemeinen Gebrauch gelangt sind.

Ma (ital.), Conjunction, bedeutet aber, allein, kommt in der Vortrags- oder Tempobezeichnung sehr häufig als nähere Bestimmung vor, z. B. ***Adagio ma non troppo*** (oder ***tanto***), d. i. langsam, aber nicht zu sehr, also kürzer gesagt: nicht allzu langsam; ***marcato ma non staccato***, d. i. hervorgehoben, aber nicht abgestossen; ***fiero ma con grazia***, d. i. stolz, aber nicht abstossend; ***piano ma evidente***, d. i. leise, aber deutlich u. s. w. u. s. w.

Maanim oder **Minageghinim** (hebr.), d. i. Kugelpauke, ein Klapper- oder vielmehr Rassel-Instrument der alten Israeliten, das aus einem länglich hohlen Körper (Cylinder) bestand, über welchem einfach ein Draht oder eine starke Saite gespannt war, an der eine Reihe Kugeln hing, die, wenn man das Instrument behandelte, was immer durch einen Stoss geschah, theils an einander selbst, theils an den Corpus des Instrumentes, jenen Cylinder, schlugen und dadurch ein rasselndes Geräusch verursachten. Man gebrauchte dies Instrument vornehmlich zur Markirung des Rhythmus bei Märschen, Volkstänzen, Gesängen u. s. w., und es befand sich seiner leichten Behandlung wegen fast ausschliesslich in den Händen der Frauen und Mädchen.

Maass und Lage der Claviaturen. Manual- und Pedalclaviaturen der Orgel resp. deren Tasten müssen das richtige Maass haben, d. h. die Pedalclaviatur muss mit Rahmen die Länge von 1,20, ohne Rahmen 1,14, die Manualclaviatur dagegen ohne Rahmen 0,76 und mit Rahmen 0,83 Meter = 2′ $7^1/_8$″ rheinisch haben. Dieses Maass gilt für die Pedaltöne *C* bis $\bar{d}$, und für die Manualtöne vom *C* der grossen Octave bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{f}}}$. Gewöhnlich nimmt man als das engste Maass (als Minimum) für die Breite der Pedalclaviatur — von der Mitte der Taste *C* bis zur Mitte der Taste $\bar{d}$, also für 27 Tasten — 1 Meter 105 Mm. an. Doch lässt sich dies Maass nicht genau feststellen,

da einige Orgelbauer die Claves weiter, andere dieselben enger, einige die Pedalclaviaturen gerade, andere dieselben im Bogen legen. Die Normallänge der Pedaltasten hingegen muss 0,628 Meter, die Breite höchstens 4 Cm., der Niederfall derselben höchstens 2 Cm. betragen. — Für die Manualtasten ist es von Wichtigkeit, dass dieselben nicht zu breit und nicht zu schmal sind. Die Normalbreite derselben ist 12 bis 13 Mm. Andererseits dürfen die Manualtasten nicht zu kurz und nicht zu lang sein. Im ersteren Falle wird die Spielart zu schwer, da, wie bekannt, kurze Hebel eine Last schwerer heben als lange, im zweiten Falle würden die Tasten zu tief fallen — wie es häufig bei älteren Orgelwerken der Fall ist —, und doch sollte eine Manualtaste nicht tiefer als 8 bis 10 Mm. höchstens, im anderen Maasse ausgedrückt, $^1/_2$″ fallen. Schreiber dieses hat oft Orgeln angetroffen, bei denen der Tastenfall 2 Cm. betrug. Unmöglich ist es, bei solchem Tastenfall eine Bach'sche Fuge correct und fliessend zu spielen. Ausser den Maassen muss auch die Lage der Claviaturen eine richtige und normale sein. — Für die normale Lage der Claviaturen gilt folgende Regel: Pedal- und Manualclaviatur lassen sich nur dann vom Spieler gut tractiren, wenn die Taste klein *c* des Pedals genau senkrecht unter der Taste $\bar{c}$ des Manuals liegt. — Weiteres sehe man unter Manual- und Pedalclaviatur. W.

Maass der Orgelbauer hiess bis jetzt das bekannte rheinische Meter-Maass.

Maass, Johann Gebhard Ehrenreich, ein besonders als Physiolog verdienter deutscher Philosoph von gründlichen musikalischen Kenntnissen, geboren am 26. Febr. 1766 zu Krottendorf bei Halberstadt, in welcher letzteren Stadt er die Domschule besuchte. Im J. 1784 bezog er die Universität Halle, habilitirte sich 1787 und wurde 1791 als ausserordentlicher, 1798 als ordentlicher Professor der Philosophie daselbst angestellt. Als solcher starb er am 23. Decbr. 1823. Von seinen, für den Musiker gleichfalls interessanten philosophischen Werken sind zu nennen: »Versuch über die Einbildungskraft« (Halle, 1792; neue Aufl. 1797); »Versuch über die Leidenschaften« (2 Bde., Halle und Leipzig, 1805 bis 1807); »Versuch über die Gefühle, besonders über die Affekten« (Halle und Leipzig, 1811). Treffliche musikalische Artikel lieferte er der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« (Jahrg. 1814, 1815, 1816), der »Neuen musikalischen Bibliothek« von 1792 und für die »Zusätze zu Sulzer's Theorie der schönen Künste«. Endlich dichtete er zu mehreren älteren Musikwerken neue Texte, componirte selbst Einiges, besonders Lieder und Oden, und half eifrig mit, die musikalische Bildung in Halle allgemeiner zu machen. Sein Schwiegersohn war der spätere Universitäts-Musikdirektor Friedrich Naue in Halle.

Maass, Nicolaus, einer der ältesten bekannten deutschen Orgelbauer, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts, zuletzt in königl. dänischen Diensten wirkte. Im J. 1543 vollendete er u. A. ein berühmtes Orgelwerk in Stralsund mit 43 klingenden Stimmen, drei Clavieren und Pedal, welches Prätorius (»Syntagma« 2. Theil) eingehend beschreibt.

Mabellini, Teodulo, italienischer Componist, besonders im Fache der Oper, geboren am 2. April 1817 zu Pistoja, hatte zum ersten Lehrer in der Harmonielehre und im Contrapunkt den in seiner Geburtsstadt angestellten Kapellmeister Pilotti und vollendete von 1833 an seine bezüglichen Studien auf dem musikalischen Lyceum in Florenz. Seine Erstlingsoper, »*Matilda a Toledo*«, hatte 1836 in Florenz vielen Erfolg, was M. veranlasste, Mercadante's Schüler zu werden und noch drei Jahre lang den musikalischen Theater- und Kirchenstyl eingehend zu studiren. Seine nächste Oper, »*Rolla*«, nahm denn auch 1840 einen beifallgekrönten Lauf über die Bühnen von Triest, Neapel und Mailand, so dass er schon 1841 »*Ginevra degli Almieri*« folgen liess. Im J. 1843 wurde er zum Direktor des philharmonischen Vereins in Florenz ernannt und schrieb nun die Oper »*Il conte di Savagna*«, welche grosses Aufsehen

erregte, während seine 1844 in Rom aufgeführte Oper »*I Veneziani a Costantinopoli*« nicht gefiel. Ein grosses Oratorium von ihm, »*Eudossia e Paolo*«, erschien 1845, und ein Jahr später wieder eine Oper, »*Maria di Francia*«, und die Cantate »*Il ritorno*«. Im J. 1847 zum Hofkapellmeister des Grossherzogs von Toscana erhoben, schrieb er seine *Responsori* für zwei vierstimmige Chöre für die Kathedrale in Florenz, eines seiner werthvollsten Werke, ferner Cantaten, Hymnen und das Oratorium »*L'ultimo giorno di Gierusalemme*« (1848 und 1849), ein grosses Requiem (1850) und endlich die Opern »*Il venturiero*« (1851 mit Gordigiani gemeinschaftlich), »*Baltasarre*« (1852) und »*Fiametta*« (1857). Zwischen diese grossen Arbeiten M.'s fallen noch zahlreiche Kirchensachen aller Art, viele Cantaten, Hymnen, Canzonen und Canzonetten, Märsche und Fantasien für Militärmusik, Verschiedenes für Pianoforte, für Flöte u. s. w.

Mabillon, Jean, ein auch um die Musik verdienter gelehrter Benedictiner von der Congregation des heiligen Maurus, geboren am 23. Novbr. 1632 zu St.-Pierremont in der Champagne, trat nach eifrigen Studien in der Abtei St. Remigius 1654 in den Orden. Nachdem er mehrere Aemter in den verschiedenen Klöstern der Maurinercongregation mit grösster Auszeichnung verwaltet, 1683, von Colbert beauftragt, nach Deutschland und 1685 durch den König von Frankreich nach Italien geschickt worden war, um in Archiven und Bibliotheken Alles zu sammeln, was zur Geschichte Frankreichs dienen könnte, starb er am 27. Decbr. 1707 in der Abtei St.-Germain des Prés zu Paris. Für die königl. Bibliothek in Paris hat er gegen 3000 seltene Bücher und Handschriften zusammengebracht und classische Werke zur wissenschaftlichen Urkundenlehre, als deren Begründer er angesehen werden darf, verfasst. Dieselben geben auch häufigen Aufschluss über die ältere Kirchenmusik und enthalten reiche, wichtige Notizen musikalisch-historischen wie archäologischen Inhalts, Alles mit musterhafter Klarheit und Gründlichkeit dargestellt. In dieser Beziehung gehören hierher: »*De liturgia gallicana libri tres*« (Paris, 1685; neuere Ausg. 1729); »*Acta sanctorum ordinis S.-Benedicti*« (9 Bde., Paris, 1668 bis 1702) und »*Annales ordinis S.-Benedicti*« (6 Bde., Paris, 1703 bis 1739), die erste kritische Geschichte seines Ordens, der sich auch um die Musik so unschätzbare Verdienste erworben hat.

Mably, Gabriel Bonnot **de,** französischer Abbé und vielseitiger Gelehrter, Mitglied der Akademie zu Lyon u. s. w., geboren am 14. März 1709 zu Grenoble, gestorben am 23. April 1785 zu Paris, hat »*Lettres sur l'opéra*« (Paris, 1752) verfasst, welche den damaligen Opernstreit behandeln.

Macari, Antonio, oder Maccari, italienischer Sänger und Operncomponist, war in ersterer Eigenschaft um 1740 an der herzogl. Kapelle von San Marco in Venedig angestellt. Von seinen in Venedig aufgefürten Opern weiss man noch zu nennen: »*Lucrezio in Costantinopoli*« (1743) und »*La contessina*«, die lange Zeit hindurch von Laborde u. A. seinem gleichnamigen Zeitgenossen zugeschrieben wurden. — Dieser, Giacomo M., geboren in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Rom, hat sich als Operncomponist ausgezeichnet. Von 1727 bis 1744 sind in Venedig, aber sonst auch in Italien von ihm aufgeführt worden: »*Adoloaldo furioso*« (1735), »*Ottaviano trionfante di Marc-Antonio*«, *Opera buffa* (1735), »*La fondazione di Venezia*«, *Opera buffa* (1736) u. s. w.

Maccherini, Giuseppa, eigentlich Josephine Maker, berühmte italienische Sängerin, 1745 von deutschen Eltern zu Bologna geboren, in Mailand ausgebildet, blühte um 1776 als eine der ersten Künstlerinnen des Landes. In London, wo sie 1787 auftrat, vermochte man ihrem Gesang keinen ihrem Ruhme entsprechenden Geschmack abzugewinnen. Nach Italien zurückgekehrt, starb sie 1788 in ihrer Geburtsstadt Bologna.

Macdonald, John, englischer Artilleriehauptmann und geistreicher, auch musikalisch wohlbewanderter Schriftsteller, gestorben am 12. Aug. 1831 zu Exeter, gab seine gesammelten musiktheoretischen Arbeiten unter dem Titel: »*A treatise on the practice, theory and harmonic system*« (London, 1811) heraus.

Mace, Thomas, englischer Lautenvirtuose, geboren 1613 zu London, war die längste Zeit seines Lebens in der Eigenschaft eines Clerk zu Oxford am Trinitatis-Collegium angestellt. Als Greis verliess er 1690 Oxford und ging nach London, wo er sich in den Zeitungen als Instrumentenhändler, sowie als Lehrer der Laute, Theorbe, Viola da Gamba und der musikalischen Composition ankündigte. Er starb 1709, 96 Jahre alt, zu London. Hawkins theilt in seiner Musikgeschichte M.'s Bildniss und eine Lautencomposition desselben mit. Sein Hauptwerk ist das in drei Abtheilungen getheilte Buch: »*Music's monument, or a remembrancer of the best practical music, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world*« (London, 1676). So sonderbar wie der Titel, so bizarr sind Styl und Inhalt des Werkes, trotzdem es manches Nützliche enthält. Es beginnt mit einer Abhandlung über das Psalmensingen, behandelt in seiner zweiten Abtheilung unter Beifügung zahlreicher Notenstücke und Präludien Theorbe und Laute, enthält ausserdem Abbildung sowie Beschreibung einer von M. erfundenen Doppellaute (von ihm *Diphone* genannt) und schliesst in der dritten Abtheilung mit einer Abhandlung über die Gambe und über die Musik im Allgemeinen.

Macfarren, George Alexander, einer der bedeutendsten national-englischen Componisten der Gegenwart, geboren 1813 zu London, wurde auf dem königl. Musikinstitute daselbst ausgebildet und gehörte seit 1838 dieser Anstalt als Lehrer der Harmonie an. Im J. 1840 betheiligte er sich an der Gründung der Gesellschaft zur Veröffentlichung der Werke altenglischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Zugleich trat er als Dirigent und Componist hervor. Er veröffentlichte Sinfonien, Ouverturen, Streichquartette, Sonaten und andere Stücke für Clavier, Instrumental- und Vocalsachen aller Art, unter diesen zahlreiche Lieder und Songs. An Opern schrieb er: »*Devil's opera*« (1837), den oft gegebenen »*Don Quixote*« (1846), den mit Sensation aufgenommenen »*Charles II.*« (1849) und »*Robin Hood*« (1861), welcher letztere unter bedeutendem Erfolge ebenfalls oft auf der englischen Bühne erschien. Zu seinen besten Werken gehören die Cantate »*The sleeper awakened*« (1850) und die Oratorien »Johannes der Täufer« und »*The resurrection*«, welche häufig auf den grossen englischen Musikfesten zur Aufführung gelangten. Als 1875 in London unter höchster Protection eine grosse Musikschule unter dem Namen »Neue königl. Akademie der Musik« gegründet wurde, erhielt M. an derselben das Amt des Direktors, und in demselben Jahre ernannte ihn der Senat der Universität zu Cambridge als Nachfolger Sterndale Bennett's zum Professor der Musik, um welchen angesehenen und vielbegehrten Titel sich ausser ihm Benedict, Barnby, Wylde und Otto Goldschmidt beworben hatten. — Sein Sohn, William M., ist ein tüchtiger Pianist und gehört als Vorstandsmitglied und Lehrer der älteren königl. Musikschule in London an.

Mach, Ernst, ein um die Wissenschaft der Musik hochverdienter Gelehrter, geboren am 18. Febr. 1838 zu Turas in Mähren, vollendete seine Gymnasialstudien, die er bei Privatlehrern begonnen hatte, in Kremsier, wo er auch unter Leitung des Domorganisten Ludwig mit Eifer Generalbass, Harmonielehre und Contrapunkt trieb. Seine durch seinen Vater gepflegte Neigung für die Naturwissenschaften war bestimmend, als er 1855 die Universität Wien bezog. Dort habilitirte er sich 1861 als Privatdocent für Physik und wurde 1864 an die Universität Graz, 1867 an die zu Prag als Professor der Physik berufen, wo er als eine der kenntnissreichsten Autoritäten seines Faches wirkt. Zahlreiche Abhandlungen von ihm, hauptsächlich über physikalische und physiologische Optik und Akustik befinden sich in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie und in Poggendorf's Annalen der Physik. Selbstständige akustische Schriften von ihm sind: »Zwei populäre Vorlesungen über musikalische Akustik« (Graz, 1865) und »Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie, populär für Musiker dargestellt« (Graz, 1866), welche letztere Schrift besonders als ausserordentlich verdienstlich zu bezeichnen ist. — Seit

1867 ist M. correspondirendes Mitglied der Wiener Akademie der Wissenschaften, seit 1873 Mitglied der kaiserl. Leopoldisch-Carolinischen Akademie.

Machado, Barbosa Diego, gelehrter portugiesischer Geistlicher, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Abt an der Pfarrkirche St. Adriani seiner Geburtsstadt Lissabon und starb als solcher in den 1760er Jahren. Sein für die portugiesische Musikgeschichte unschätzbares Werk ist die berühmte »*Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica*« (4 Bde., Lissabon, 1741 bis 1747), welches das reichste Material zur musikalischen Landesgeschichte enthält, indem es ein sehr ausführliches Verzeichniss von portugiesischen Tonsetzern und Musikschriftstellern nebst ihren gedruckten und ungedruckten Werken bringt. — Ein älterer Landsmann und Tonkünstler war Manoel M., zu Anfang des 17. Jahrhunderts (um 1610) Mitglied der königl. Kapelle zu Lissabon. Geboren zu Lissabon, war er ein Schüler des berühmten Duarte Lobo und entwickelte sich zu einem der vorzüglichsten Kirchencomponisten seiner Zeit. Man kennt von ihm verschiedene vier- und achtstimmige Kirchenstücke, sowie Vilhancicos (Villanellen), welche die königl. musikalische Bibliothek zu Lissabon im Manuscript aufbewahrt.

Machalath (hebr.), nach allgemeiner Annahme und auf Grundlage der von den siebenzig Uebersetzern des alten biblischen Testaments aufgestellten griechischen Wortwiedergabe soviel wie Wechselgesang, ist eine Psalmenüberschrift, die besonders beim 88. Psalm musikalisch sehr bezeichnend ist. Dort heisst es wörtlich: »ein Psalm oder Lied für die Kinder Korah, für den Obersangmeister, auf Machalath Leannoth«. Diejenigen Ausleger gehen kaum fehl, welche annehmen, dies heisse einfach »nach der vom Obersangmeister verordneten Flötenmelodie wechselsweise zu singen«. Die Luther'sche Uebersetzung dieser Stelle dagegen ist entschieden unrichtig.

Machau, Machaut oder **Machault,** s. Guillaume de Machau.

Machetti, Teofilo, italienischer Tonsetzer, um 1660 zu Bologna geboren und in seinen Mannesjahren Kapellmeister am Dom zu Pisa, hat eine Sammlung von Psalmen seiner Composition unter dem Titel »*Sacri concenti di salmi*« (Bologna, 1693) herausgegeben.

Machicots (französ.) hiessen im älteren französischen Kirchengesange diejenigen Choralisten, welche während des von den Chorknaben vorgetragenen Hauptchorals die Intervalle durch Zwischentöne zu verbinden und die Pausen durch Zusätze auszufüllen hatten, welche eigenthümliche Singweise Machicotage genannt wurde und sich ziemlich lange im Gebrauch erhielt.

Machicourt, Pierre **de,** richtiger wohl Mauchicourt, darf nach dem Urtheile Herm. Finck's als einer der vorzüglichsten Contrapunktisten der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelten.

Machol oder Maghol, auch Michol, ein althebräisches Tonwerkzeug von nicht genügend aufgehellter Beschaffenheit und Form. Einige halten es einfach für ein Sistrum (s. d.), Andere, gestützt auf vorhandene alte Abbildungen, für ein Saiteninstrument, das sogar schon mit einem Bogen behandelt wurde.

Macholdus, Johannes, deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Thüringen gebürtig, hat von seiner Composition herausgegeben: »Historia vom Leiden vnd Sterben Christi mit 5 Stimmen componirt« (Erfurt, 1593) und »V Motetten auf die Türken-Gefahr gerichtet« (Erfurt, 1595).

Maciciowsky, Stanislaus, polnischer Violinvirtuose, geboren am 8. Mai 1801 zu Warschau, erlernte sein Instrument bei einem Violinisten Namens Rozycky und vervollkommnete sich bis zu hoher Vollendung unter der Leitung Möser's in Berlin. Im Weiteren nahm er sich Spohr zum Vorbild und unternahm erfolggekrönte Concertreisen, auf denen er besonders in London und Manchester Glück machte. Als Componist ist er mit Arbeiten brillanten Styls für sein Instrument aufgetreten, von denen eine Fantasie und ein Rondo mit Orchesterbegleitung als eigenthümlich gerühmt wurden.

Mack, Heinrich, deutscher Tonkünstler, fungirte um 1670 als Kapell-

meister zu Stuttgart und wird von Mattheson (»Ehrenpforte« S. 148) als tüchtiger Componist gerühmt.

Macque, Jean **de,** italienisirt Giovanni di M., belgischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, war um 1540 Hoforganist des Vicekönigs von Neapel und noch um 1592 Kapellmeister desselben. Von seinen Arbeiten sind im Druck erschienen: achtstimmige Litaneien, sechsstimmige »Madrigaletti« (Antwerpen, 1600) und »*Canzonette alla Napolitana*« (1555). Viele Sammelwerke damaliger Zeit weisen gleichfalls Tonsätze seiner Composition auf, so die »*Dolci affetti*« (1585), der »*Lauro verde*« (1591), die »*Harmonia celeste*« (1593), der »*Trionfo di Dori*« (1596) u. s. w.

Macri, Paolo, italienischer Contrapunktist, in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Bologna geboren, hat 1581 und 1597 zu Venedig von seiner Composition fünfstimmige Motetten und 5-, 6-, 7-, 8-, 9- und 10stimmige »*Lamentationes Jeremiae*« erscheinen lassen.

Macrizi, latinisirt Macrizius, s. Makrizi.

Macrobius, Aurelius Ambrosius Theodosius, ein römischer Grammatiker in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr., unter der Regierung Theodosius' des Jüngeren, war von Geburt wahrscheinlich ein Grieche und veranstaltete nach Art des Aulus Gellius (s. d.) aus den Schriften der älteren griechischen Philosophen, namentlich der Platoniker, gelehrte Sammlungen. Von seinen beiden vollständig erhalten gebliebenen Werken sind die »*Commentariorum in somnium Scipionis libri duo*« musikalisch bemerkenswerth, da im sechsten Kapitel des ersten und im ersten bis vierten Kapitel des zweiten Buches von der Musik der Sphären nach pythagoräischen Lehrsätzen ausführlich und den Gegenstand klarlegend die Rede ist.

Macropedius, Georges, ausgezeichneter niederländischer Grammatiker, Philosoph, Dichter und Tonkünstler, geboren zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Gemert in der Nähe von Bois-le-Duc, trat noch jung in den Orden der Brüder von St. Jerôme ein und wurde später Vorsteher des Hieronymiten-Collegiums zu Utrecht. Als solcher schrieb er u. A. für die Schüleraufführungen elf Comödien mit Chören, welche letzteren er auch selbst in Musik gesetzt hat. Gestorben ist er 1558 zu Utrecht.

Madejski, Marcell, polnischer Pianist und Componist der Jetztzeit (nicht bekannt, wann geboren), lebte im J. 1837 und weiterhin in Lemberg, wo er durch seine Tondichtungen, vornehmlich durch seine Liedercompositionen, die reich an schönen Ideen sind, die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Man stellt ihn als nationalen Componisten an die Seite Dobrzynski's, Moniuszko's und des Fürsten Kasimir Lubomirski. Ausser Liedern schrieb er auch Salon- und Concertpiecen für das Pianoforte, als: Walzer, Mazurkas, Polonaisen, Lieder ohne Worte und andere charakteristische Tonstücke. In jüngster Zeit hat er mehrere Lieder des Dichters Bohdan Zaleski componirt und unter dem Titel: »*Pieśni B. Zaleskiego ułożone w muzyką z towarzyszeniem fortepiano*« bei Wild in Lemberg erscheinen lassen. M—s.

Madin, Henri, Abbé, französischer Kirchencomponist, geboren 1698 zu Verdun, entstammte einer alten irländischen Familie, die einst dem flüchtigen König Jacob II. nach Frankreich gefolgt war. Nachdem M. seine Ausbildung auf dem Jesuitencollegium seiner Geburtsstadt erhalten hatte, übertrug man ihm in jungen Jahren die Kapellmeisterstelle an der Metropolitankirche zu Tours. Von dort aus wurde er 1737 als königl. Unterkapellmeister nach Versailles berufen, folgte 1744 dem Gouverneur der königl. Musikpagen, Campra, im Amte und starb am 4. Febr. 1748 zu Versailles. Als Componist schrieb er besonders zahlreiche Motetten für die königl. Kapelle, die auch im *Concert spirituel* zu Paris zur Aufführung gelangten, von denen aber einzig nur zwei noch in der Pariser Bibliothek handschriftlich vorhanden sind. Sonst kennt man noch von ihm einen sehr mittelmässigen »*Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre*« (Paris, 1742).

Madlseder, Nonosus, Benedictinermönch und Prior des Klosters Andechs in Oberbaiern, noch jung gestorben am 3. April 1797, zeichnete sich auch als fleissiger Kirchencomponist aus. Im Druck erschienen von seinen Arbeiten: Zwei Bände von je 15 Offertorien für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola und *ad libit.* Horn und Trompeten (Augsburg, 1765 und 1767); fünf Miserere und ein *Stabat mater* mit ähnlicher Besetzung (Ebendas. 1768) und »*Vesperae solemnes*« mit gleicher Orchesterbegleitung (St. Gallen, 1771).

Madonis, Giovanni, ausgezeichneter italienischer Violinvirtuose, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Venedig, kam 1726 als Orchesterdirektor einer wandernden italienischen Operntruppe nach Breslau, wo ihn Quantz hörte, der sich in Uebereinstimmung mit anderen Kennern sehr lobend über sein Talent aussprach. Schon 1729 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, wurde aber 1731 an den kaiserl. Hof nach St. Petersburg berufen, wohin er in Gesellschaft des Bruders seines Vaters, Antonio M., eines ihm an Geschick zwar untergeordneten, immerhin aber tüchtigen venezianischen Geigers, abging. Von 1744 an, wo er noch in Petersburg in derselben Stellung zu finden war, fehlen die Nachrichten über ihn. In Paris sind einige Concerte und Sonaten für Violine von seiner Composition im Druck erschienen.

Madre de Deos, Antonio **da,** geschickter portugiesischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, aus Lissabon gebürtig, genoss seinen musikalischen Unterricht als Carmelitermönch bei den Meistern Duarte Lopez und Manoel Cardoso. Er starb hochbetagt als Chorvicar seines Klosters zu Lissabon im J. 1690. Viele Kirchencompositionen von ihm, besonders Motetten, Psalme und Responsorien, befanden sich nach Machado's Mittheilungen (»*Bibl. lusit.*« I. S. 316) auf der königl. musikalischen Bibliothek in Lissabon. — Sein älterer Zeitgenosse, wahrscheinlich auch naher Verwandter, war Felipe da M. de Deos, ebenfalls ein Ordensgeistlicher aus Lissabon, der um 1620 Kammermusicus des Königs Alphons VI. von Portugal und Musiklehrer des nachmaligen, in der Tonkunst so bewanderten Königs João IV. (s. d.) war. Seine sämmtlichen Kammer- und Kirchencompositionen, die im Manuscript sich erhielten, waren laut Angabe in Machado's »*Bibl. lusit.*« (Bd. 2 S. 75) ebenfalls Eigenthum der königl. Bibliothek zu Lissabon. Ob dieselben, sammt denen des Erstgenannten, noch jetzt daselbst vorhanden sind, ist neuerdings nicht festgestellt worden, dürfte aber wahrscheinlich sein.

Madrigal, seltener auch Mandrial, ursprünglich provençalisch wohl Madrialis, heisst seit Alters her eine Form des lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, geeignet, einen anmuthigen, sinnreichen Gedanken, dessen Inhalt gewöhnlich die Liebe ist, auszudrücken. Das eigentliche M. besteht aus drei, meist durch Reime verbundenen Absätzen; doch wurde die Form nicht immer streng festgehalten und oft jedes zarte, kleine Liebesgedicht so genannt. Im Allgemeinen aber enthält das M. nicht unter vier und nicht leicht über 16 Verse und besteht häufig aus Hendekasyllaben, untermischt mit kürzeren Versen, oder aus achtsylbigen gereimten Versen mit freier Reimverbindung. Die Etymologie des Wortes betreffend, so leiten es die Einen von dem lateinischen »*Materialis*« ab, weil man in dieser Gedichtsform etwas Materielles, d. h. Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens und zwar vorzugsweise des Landlebens, ausdrückte, die Anderen aber von dem provençalischen »*mandre*«, d. i. Schäfer, und »*gal*«, d. i. Laut, weil die ursprünglichen M.e eben das Landleben mit seinem Thun und Treiben zum Gegenstand ihrer poetischen Betrachtungen nahmen. Aus der Poesie ging der Ausdruck unmittelbar und alsbald, zum Wenigsten schon sehr früh, in die Musik über, da jedes in Töne gekleidete Gedicht der bezeichneten Art wiederum M. hiess. Später führte jedes Tonstück, was wir Ode oder Lied nennen würden, diesen weitverbreiteten Namen, und endlich ging er auch auf eine bestimmte reine Instrumentalform über, die jetzt völlig verdrängt und veraltet erscheint. Das M. wanderte aus seiner Urheimath, der Provence, zuerst wohl nach Italien, von wo aus es zur euro-

päischen Verallgemeinerung und Beliebtheit gelangte. In Italien finden wir die ersten Gedichte dieser Art von Lemmo aus Pistoja und unmittelbar darauf auch die schönsten und gediegensten von Petrarca und Tasso. Zugleich mit diesen Dichtern tritt auch schon als ältester uns bekannter M.encomponist Casella (s. d.) in Florenz, Dante's Freund, auf. Seine Composition eines Lemmo'schen M.s, das älteste vorhandene Tonstück dieser Gattung, ist in der Vaticanischen Bibliothek zu Rom befindlich und trägt die Jahreszahl 1300. Viele Forscher sind der Ansicht, dass hier eine Verwechselung mit der älteren Musikform der Ballate oder Ballatelle vorliege, und dass vor dem 15. Jahrhundert bei Musikstücken der Name M. noch gar nicht vorkomme. Gewiss ist, dass die allgemeine Einführung und die damit verbundene typische Feststellung des musikalischen M.s erst von der Zeit Willaert's (um 1540) an datirt und durch den in diesem Style vorzugsweise berühmt gewordenen Joh. Arcadelt geschehen ist. Alsbald aber auch schon wächst die Produktion ins Ungeheure, Unübersehbare, und geistliche wie weltliche M.e entstehen neben einander, wie wenn sie von jeher dagewesen wären. Immer mehr suchten die wetteifernden Tonsetzer aller Musikländer Gelegenheit, sahen sich aber auch von der Nothwendigkeit dazu gedrängt, sich in der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Wortverse angemessenen Ausdrucks zu befleissigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten u. s. w. damals noch gar nicht gedacht wurde. Die Melodie des M.s war nämlich unter allen Umständen eine frei erfundene, während sich die kirchlichen Compositionen noch alle an feststehende Melodien anlehnten. Als der ausgezeichnetste Componist weltlicher M.e des für die Form so bestimmt auftretenden 16. Jahrhunderts gilt Luca Marenzio, *il più dolce cigno* genannt, gestorben 1599, während Palestrina nur geistliche M.e setzte. Bald darauf ist es Monteverde, durch den das von ihm meisterhaft gehandhabte M. in die Anfänge der Oper hinüberspielt und von dieser letzteren für alle Folgezeit umschlossen bleibt. Die früheren M.e waren, wenngleich recitativisch, doch in ziemlich taktmässige Form gekleidet und für drei bis fünf, selten bis sieben Stimmen componirt; die späteren wurden, wie angedeutet worden ist, immer gesangreicher und verwandelten sich sogar in einen ausgebreiteten Fugenstyl, wie denn auch in ihnen die künstlerischen Contrapunkte ihre Stelle fanden. Erweitert, mit eingeschobenen Recitativen und ariosen Sätzen bereichert, sind sie lange vor 1600 bereits als die Vorläufer der Oper anzusehen, die direkt aus ihnen erwuchs. Von einer einzigen Singstimme vorgetragen, die übrigen Stimmen aber durch Instrumente vertreten, regte damals bereits das M. den Tonsetzer nicht allein zur Erfindung mannigfaltiger Melodien und melodischer Gestaltungen an, sondern es förderte auch aufs Mächtigste die Entwickelung des Einzel- und höheren Kunstgesanges, aus dem eben die Oper ihren grossen Nutzen zog. Für die Uebertragung des M.engesanges auf die Instrumente zeugen viele Orgel- und andere Instrumentalwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, wenn sie auch unter der Benennung Ricercari, Toccaten und Fantasien auftreten. Die Einführung des M.enstyls als Kammermusik, hier etwa unsere classischen Tonwerke vertretend, war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmackes, sowohl bei den Tonsetzern, wie bei dem musiktreibenden und zuhörenden Publikum. Von Venedig ausgegangen, wurde die M.composition in der erfreulichsten Weise bald fast gleichzeitig in ganz Italien, in Spanien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und England eifrigst gepflegt, und die Vorliebe für dieselbe muss, der ungeheuren Menge derartiger Produkte nach zu schliessen, eminent gewesen sein. Gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts wird das M. durch andere Stylarten immer mehr verdrängt; seine schönste und ergiebigste Zeit ist damit vorüber, und es gehört von da ab nur noch der Kunstgeschichte an. Die weiterhin und noch ganz neuerdings (z. B. durch französische Componisten wie Thomas und Gounod) versuchte Auffrischung führte nur noch zu künstlichen Resultaten.

Madrigaletto (italen.), ein kleines, kurzes Madrigal. Im Gegensatz dazu bezeichnet *Madrigalone* ein langes, ausgeführtes Madrigal.

Madrigal-Society ist der Name eines noch gegenwärtig in London bestehenden Gesangvereins, der sich die vollendete Ausführung alter Madrigale, besonders englischer Componisten, von denen sich reiche, noch ungehobene Schätze vorfanden, zur Aufgabe stellt. Sie wurde aus der 1714 gegründeten Akademie für alte Musik 1740 von dem Advocaten John Immyns geschaffen.

Mäcklenburg, J., geschickter und eifriger Pfleger des Clavierspiels, geboren am 20. Juli 1837 zu Danzig, genoss seinen ersten musikalischen Unterricht beim Organisten Helmbrecht, Theorie später bei F. W. Markull. Gleichzeitig besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt und ging aus der Prima desselben 1858 nach dem Conservatorium in Leipzig ab, wo er bis 1861 ausschliesslich die Tonkunst studirte. Er war hierauf kurze Zeit Musikdirektor in Posen und Stettin, kehrte 1862 nach Danzig zurück und wirkte trefflich als Dirigent des dortigen Sängerbundes und Instrumental-Musikvereins. Eine hartnäckige Krankheit zwang ihn im Sommer 1870, seine Stellungen aufzugeben und am 11. Febr. 1871 erlag er derselben in seiner Geburtsstadt.

Mälzel oder Mälzl, Johann Nepomuk, geschickter und berühmter deutscher Mechaniker, geboren am 15. Aug. 1772 zu Regensburg, war der Sohn eines Orgelbauers und tüchtigen Mechanikers und wurde von demselben zu denselben Künsten angehalten. M. musste aber gleichzeitig auch eifrig Clavierspiel treiben, galt, 14 Jahre alt, bereits für einen der fertigsten Clavieristen seiner Geburtsstadt und ertheilte von 1788 bis 1792 sogar Unterricht auf diesem Instrumente. Im letztgenannten Jahre ging er, um sich in der Mechanik vollends auszubilden, nach Wien und weiterhin nach London und Paris. Damals erfand er das Panharmonicon, ein mechanisches Orchester, in welchem besonders glücklich die Trompeten-, Clarinetten-, Viola- und Violoncellostimmen wiedergegeben erschienen und in Bezug auf Mächtigkeit und Klangschattirung das Ausserordentliche erreicht worden war. Cherubini componirte sogar ein reizvolles Tonstück, »das Echo« betitelt, eigens für diese auch in Paris 1805 öffentlich ausgestellte Maschine, die M. 1807 für 60,000 Francs verkaufte. Schon 1808 hatte er ein neues, vielfach verbessertes Instrument zu Stande gebracht, welches später eine Gesellschaft in Boston für den enormen Preis von 400,000 Dollars erstand. In Wien erfand M. 1808 einen berühmt gewordenen Trompeter-Automaten, für dessen Herstellung ihn der Kaiser von Oesterreich zum Hofkammermaschinisten ernannte. Hierauf ging M. an die Verbesserung des Stöckel'schen Taktmessers und berieth sich während eines Aufenthaltes in Amsterdam im J. 1812 mit dem Mechaniker Winkel, um dieses ihn ohne handgreifliches Resultat beschäftigende Problem endlich zu lösen. Winkel fand den gesuchten Weg, und M. fügte nur die in Grade eingetheilte Scala hinzu, eignete sich aber gleichwohl die neue, Aufsehen erregende Erfindung an und errichtete, überall Patente nehmend, 1816 eine eigene Werkstätte zur Verfertigung von Metronomen in Paris. Winkel setzte die Zeitungen und die niederländische Akademie in Bewegung, um die Priorität seiner Erfindung anerkannt zu sehen, und M. musste schliesslich den Löwenantheil daran seinem Collegen auch ausdrücklich zugestehen. Die Sitzungsberichte in dieser Angelegenheit befinden sich im Archive der königl. Akademie in Amsterdam, und somit ist es eigentlich falsch, wenn man noch immer von M.'s Metronom spricht. Nach diesem kläglichen Fiasco ging M. 1817 wieder nach Wien, fabricirte dort die Metronome weiter und erwarb aus dem Nachlasse des Mechanikers Wolfgang von Kempelen dessen Schachspieler-Automaten, an dem er einige unwesentliche Verbesserungen anbrachte. Ebendaselbst erfand er einen Seiltänzer-Automaten, sein mechanisches Meisterstück. Diese mechanischen Kunstwerke stellte er 1819 in Paris aus, wo man denselben grosses Interesse schenkte. Geradezu Aufsehen erregten sie aber später in London, wo M. mit ihnen bedeutende Summen verdiente, die er nur leider in

Gelagen wieder vergeudete. Als der Reiz der Neuheit dieser Ausstellungsobjekte vorüber war, sah sich M. ohne Einnahmen und von Gläubigern hart bedrängt. Den letzteren entweichend, begab er sich 1826 nach Amerika. In New-York, Philadelphia und Boston, wo er sich schliesslich niederliess, machten seine Automaten, die er noch durch einige neue vermehrte, wieder grosses Glück. Anfangs der 1830er Jahre griff M. eine Erfindung auf, welche der Uhrmacher Bienaimé Fournier 1829 in Amiens gemacht hatte, indem er die Metronome mit Glockenwerk zur Markirung der vollen Takttheile versah. M. construirte seitdem diese Maschine in ähnlicher Art und cedirte zuletzt das Eigenthumsrecht dem Mechaniker Wagner in Paris, welcher viele Jahre hindurch grossen Nutzen daraus zog. M. selbst starb zu Anfang Aug. 1838 auf einer Reise von La Guayra nach Philadelphia und hinterliess ausser seinem Ruhm ein bedeutendes Vermögen.

Männliche Cäsur, s. Cäsur (nämlich jambische Cäsur).

März, Konrad, geschickter deutscher Orgelbauer, geboren am 20. Febr. 1765 zu Haimburg im baierischen Kreis Pfaffenhofen. Für das niedere Handwerk bestimmt, lernte er als Soldat, zu Ingolstadt in Garnison liegend, unter Anleitung von Kaspar König die Orgelfabrikation und erwarb sich selbst in diesem Geschäftszweige späterhin durch viele vortreffliche Kirchenwerke einen bedeutenden Namen. Als königl. baierischer Orgelbauer starb er um 1830, hochgeschätzt in seinen Werken, zu München.

Maestoso oder *con maestà*, seltener *maestevole* oder *maestevolemente* (italien.), d. i. majestätisch, feierlich, mit würdevollem Ausdruck, dient zur Bezeichnung einer dem Ausdruck entsprechenden Vortragsart in der Musik und setzt, ohne nähere Bezeichnung, ein gemässigtes Zeitmaass voraus, das Asioli hinsichtlich des ihm innewohnenden Gefühlscharakters zwischen *Sostenuto* und *Affettuoso* stellt. Mit einer Tempobezeichnung verbunden, z. B. *Allegro maestoso* oder *Adagio m.*, kennzeichnet es nur die Art und Weise, wie der Satz dem Ausdrucke nach, der in jedem Falle Tonfülle und Würde erfordert, ausgeführt werden soll; bei *Allegro* also im schnellen Tempo, aber mit Gewicht und Ernst, bei *Adagio* jedoch im langsamen Zeitmaass, dabei aber gross und empfindungstief, fern von allem süsslichen, weichen, andererseits gespreizten Wesen. Feierliche Märsche tragen am häufigsten die Bezeichnung M.

Maestrino, s. Mestrino.

Maestri secolari (italien.), das sind weltliche Meister und Lehrer, hiessen an den italienischen Conservatorien diejenigen Lehrer, welche den Instrumentalunterricht ertheilten, vermuthlich darum, weil das Instrumentale ursprünglich als weltlich und profan aus den Kirchen verbannt war. Den Unterricht im Gesang dagegen ertheilten nur wirkliche Kapellmeister, deren wenigstens zwei an jedem Conservatorium angestellt waren.

Maestro (italien.), d. i. Meister, eine in Italien sehr allgemein gewordene Bezeichnung für jeden Tonkünstler, vorzugsweise Componisten. In Deutschland wird mit der Bezeichnung »Meister« in neuester Zeit annähernd derselbe Unfug getrieben, nur dass man hier wenigstens noch ausserdem »Grossmeister« und »Altmeister« classificirt. Meist ist also, hier wie dort, der M. nicht im Gegensatz zum »Schüler« zu verstehen (dies wäre ganz gerechtfertigt), sondern, in neudeutscher Auffassungsart wenigstens, als Magister im Verhältniss zum Famulus, was nur dazu beitragen kann, diese Titulatur ernstlich berüchtigt zu machen. — In Verbindung mit *M.* tituliren die Italiener *M. di capella* den Kapellmeister und *M. dei putti* (latein.: *Magister puerorum*) den Singmeister der Knaben, zunächst denjenigen an St. Peter am Vatican zu Rom. Dieses letztere Amt, zu welchem vom Papst Julius II. (1505 bis 1513 regierend) die Einrichtung getroffen war, datirt in Wahrheit von 1538 an, in welchem Jahre es in aller Form an Joh. Arcadelt übertragen wurde.

Maffei, Giovanni Camillo, musikbewanderter italienischer Gelehrter, geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Solofra im Neapolitanischen,

veröffentlichte ausser zahlreichen philosophischen Schriften von allgemeinerer Bedeutung einen »*Discorso filosofico della voce e del modo d'imparare di cantar etc.*« (Neapel, 1563). — Ungleich bedeutender für die Musik ist sein Namensverwandter Francesco Scipione Marchese M., der mit Recht berühmte italienische Lust- und Trauerspieldichter. Dieser, geboren am 1. Juni 1675 zu Verona, studirte im Jesuitencollegium zu Parma und ging 1698 nach Rom, wo er sich in erster Linie der Dichtkunst widmete und in die Akademie der Arcadier aufgenommen wurde. Später nahm er Kriegsdienste und machte im spanischen Erbfolgekriege einige Feldzüge in Italien und Deutschland mit. Die Liebe zu den Wissenschaften aber führte ihn 1705 wieder nach Italien zurück. Nach Beendigung vieler gelehrter und dramatischer Werke bereiste er 1732 Frankreich und sodann England, Holland und Deutschland, wo er in Wien von Kaiser Karl VI. auf das Ehrenvollste aufgenommen wurde. Er starb am 11. Febr. 1755 in seiner Vaterstadt Verona, die ihm ein Denkmal errichtete. Von seinen Arbeiten berühren das musikalische Interesse: »*Degli amfiteatri e singolarmente del Veronese*« (Verona, 1728) und besonders die erste Beschreibung des von Cristofali erfundenen Pianofortes, enthalten in dem von ihm mitbegründeten »*Giornale de' letterati d'Italia*« und betitelt: »*Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte, aggiunte alcune considerazione sopra li strumenti musicali*«. Eine deutsche Uebersetzung dieser Abhandlung von König findet sich in Mattheson's »*Critic. mus.*« vol. II p. 335 flg.

Maffoli, Vincenzo, berühmter italienischer Tenorsänger, geboren um 1760 zu Reggio, erregte zuerst 1783 durch Stimme, Schule und Vortrag, sowie durch Action Aufsehen, das sich 1787 bei seinem Auftreten im Theater Aliberti in Rom zum beispiellosen Enthusiasmus steigerte, so dass das Publikum ausrief: »*M'affolo! M'affolissimo!*« Aehnliche Erscheinungen rief er überall in Italien hervor, besonders 1789 in Mailand, ein Jahr später in Reggio und dann in Siena. Im J. 1791 sang er gleich sehr gefeiert zu Florenz in Guglielmi's Oratorium »Debora«. Ueber Turin ging er hierauf nach Wien, wo er in den Jahren 1792 und 1793 mit ungeheuren Erfolgen in der ernsten wie komischen Oper auftrat. Dann trat er eine Kunstreise nach dem Norden an und kehrte endlich nach Italien zurück, wo er mit dem J. 1806 aus dem öffentlichen Leben verschwindet. Wie es heisst, soll er noch über ein Jahrzehnt auf seinem Landgute bei Rom gelebt haben.

Magadis (griech.), ein von den Griechen schon als uralt bezeichnetes, nach Anakreon's Mittheilung von den Lydiern erfundenes und von deren Frauen immer gepflegtes Saiteninstrument, das nach Gestalt und Spielart sich nicht von einem grossen Psalter mit 20 Saiten unterschied. So wenigstens beschreibt derselbe Anakreon (im 14. Buche des Athenäus) dies Tonwerkzeug, das er besass und selbst spielte. Verbesserer desselben war Lysander aus Sicyon, vor Allen aber Epigonos, der ihm seine harfenähnliche Gestalt und höchste Saitenzahl verlieh. Als dieser die letztere bis auf vierzig gebracht hatte, musste er die äussere Form des ursprünglichen Instrumentes abändern, und so entstand ein neues, das theils Psalter, theils Harfe war und nach ihm Epigonion genannt wurde. Der Tonumfang der M. umfasste niemals mehr wie zehn Töne, auch wenn sie 20 Saiten aufwies. In diesem Falle war sie zweichörig, d. h. zwei Saiten stimmten in einem Ton, und man brauchte sie nicht mit den Fingern der linken Hand zu verkürzen, was jedoch geschehen musste, wenn sie nur fünf Saiten aufwies; jede Mehrzahl der Saiten war also lediglich der Verstärkung des Klanges nutzbar gemacht. In dem Siegel des römischen Kaisers Nero ist eine Frau mit einer fünfsaitigen M. dargestellt, die sie aufrecht hält und mit der rechten Hand vermittelst eines Plektrums schlägt. — Auch eine altgriechische Pfeife, eine Art Doppelflöte, die beim Anblasen stets zwei Töne, die im Verhältniss einer Octave standen, auf einmal von sich gab, nannte man M. Es war dies ein Stammesinstrument der Phry-

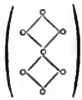
gier, aber anderwärts bei weitem nicht so bekannt und beliebt wie das erstgenannte gleichnamige Saiteninstrument.

Magalhaens, Felipe **da,** einer der tüchtigsten und fleissigsten portugiesischen Kirchencomponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war aus dem Dorfe Apeitam, unweit Lissabon, gebürtig und ein Compositionsschüler des Manoel Mendes. Kaum den Studien entrückt, wurde er königl. Kapellmeister in Lissabon, in welchem Amte er bis zu seinem Tode verblieb. Kirchensachen von ihm sind 1636 und 1641 zu Lissabon im Druck erschienen. Zahlreiche Manuscripte von Motetten, Messen und sonstigen seiner Compositionen besass die Lissaboner königl. Bibliothek.

Magas (griech.) war der altgriechische Name des Steges auf Saiteninstrumenten, welche Bezeichnung auch in die lateinische Sprache überging.

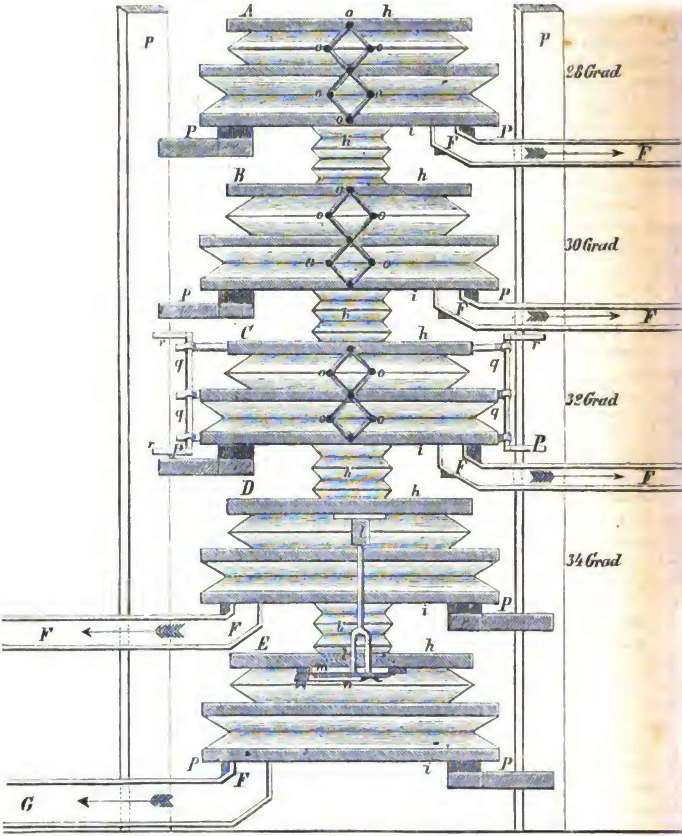
Magazinbalg oder **Maschinenbalg** findet in dem Orgelbau, wie gleich ersehen werden soll, eine zweifache Verwendung. Er besteht, wie sein Name besagt, aus einem oder mehreren Magazinen (Windreservoiren), die durch Kanäle mit zwei oder mehreren Bälgen in Verbindung stehen. Der erste Zweck des M.s ist der, die pneumatische oder Spielmaschine (s. d.) — welche aus soviel kleinen Bälgen besteht, als die Claviatur Tasten hat (54 in der Regel) und welche in neuerer Zeit bei grossen Orgelwerken angewendet wird, um die Spielart der einzelnen wie der gekoppelten Manuale wesentlich leichter zu machen — mit besonderem Winde zu versorgen. Es sei bemerkt, dass der M. nicht immer zu diesem Zwecke nöthig ist, sondern ausdrücklich seine Anwendung nur dann stattfinden muss, wenn bei der pneumatischen Maschine die 54 kleinen Bälge einen besonders starken Druck verlangen, damit sie im Stande sind, die Ventile der oder mehrerer Windladen leicht aufzuziehen. Der normale Grad dieses Orgelwindes beträgt 32 bis 34°, während die Spielmaschine in diesem Falle einen Luftzufluss von 40 bis 50 Grad verlangt. Für gewöhnlich wird die Spielmaschine aus den Bälgen der Orgel mit Wind versorgt. Der M. ist jedoch nur dann nöthig, wenn erstens die 54 kleinen Spielbälge zu klein gerathen, d. h. verpfuscht sind, oder wenn zweitens aus Räumlichkeitsrücksichten nicht grössere Spielbälge haben gemacht werden können, und wenn drittens das Orgelwerk überaus viel Stimmen besitzt, mithin viele Windladen und viele Ventile da sind, so dass die vielen Stimmen eine Menge Wind verbrauchen. In allen diesen Fällen hat die pneumatische Maschine ihren Wind durch den M. zu erhalten. Im anderen Falle ist der M. unnöthig, da der Wind in hinreichender Stärke den Spielbälgen aus den gewöhnlichen Bälgen durch besondere Kanäle zugeführt wird. Der M. hat jedoch noch eine andere Verwendung. Es möge aber zunächst noch einiges über die Construktion desselben folgen.

Der M. besteht aus einem oder mehreren Reservoiren (Magazinen), die ihren Wind entweder aus den gewöhnlichen Bälgen, oder aus besonderen Arbeits- oder Schöpfbälgen erhalten. Die Bälge sind wie jeder Balg construirt. Sie können entweder getreten oder durch eine eigene Maschine in Bewegung gesetzt werden. In letzterem Falle wäre der Balg dann im wahren Sinne des Wortes ein Maschinenbalg. Die Balgmaschine, vermittelst welcher ein Mann im Stande ist, durch Drehen eines grossen Schwungrades drei bis vier Arbeitsbälge zu bewegen und in Thätigkeit zu erhalten, hat den Vortheil, dass der Calcant nicht wie beim Treten hin und her zu springen braucht, sondern von derselben Stelle aus die Bälge bewegt. Durch diese Balgmaschine wird wie bei allen Maschinen Zeit und Kraft gespart. Ohne spezielle Zeichnung die Construktion dieser Maschine, die dem Maschinenbau direkt entnommen ist, hier erklären zu wollen, wäre ein Unding. Zeichnung und Beschreibung sind in Töpfer's Orgelwerk zu finden. Eine Orgel in Basel ist mit obiger Maschine versehen. Diese Maschine ist eine Erfindung des Orgelbaumeisters Haas, während der französische Orgelbauer Cavaillé und die deutschen Orgelbauer Schulz und Ladegast das Verdienst haben, die durch diese Maschine in Be-

wegung gesetzten Bälge und Reservoire verbessert zu haben. Die Maschine findet ihre Anwendung nur bei grossen Orgelwerken. Der M. findet in der neuen Orgelbaukunst zweitens seine Verwendung nicht nur bei grösseren, sondern auch bei kleineren Orgelwerken. Die durch die Schöpfbälge gefüllten Magazine haben aber noch einen besonderen Nutzen. Es ist durch diese Magazine allein nur möglich, den verschiedenen Werken auch verschiedene Luftdichte zu geben. Aus dem Artikel Luftzufluss ist schon zu ersehen, wie nothwendig es ist, dem Oberwerke einen schwächeren Grad des Windes als dem Hauptwerke zu geben. Die Construktion der Magazine ermöglicht diesen verschiedenen Luftzufluss. Die einzelnen Magazine liegen übereinander und sind durch elastische Windröhren (dieselben sind den Zieharmen einer Harmonika sehr ähnlich) mit einander verbunden. Jedes Magazin besteht aus zwei festen Platten, die durch doppelte oder einfache Falten miteinander verbunden werden. Die Unterplatten liegen vollständig fest; die Oberplatten dagegen schweben frei, d. h. können sich heben und senken. Jedes Reservoir enthält ein regulirendes Ventil. Die Höhe des Aufganges der Oberplatte wird durch eine eiserne Scheere  bestimmt. Die beweglichen Oberplatten sind beim Füllen des Reservoirs mit so vielen Gewichten beschwert worden, bis die Windwage (s. d.) anzeigt, dass dies Reservoir den bestimmten Grad der Luftdichte erhält. Da das unterste Magazin den stärksten Druck geben soll — denn von hier führt ein Kanal zu dem Pedal, welches bekanntlich viel Wind gebraucht —, so ist die Oberplatte dieses Reservoirs natürlich am meisten beschwert worden; daraus ergiebt sich, dass der in dem unteren Magazin dichtere Wind auch in das obere Magazin dringen muss u. s. w. Es ist klar, dass, wenn dies in jedem Reservoir befindliche Ventil geschlossen bliebe, der Wind nicht von unten in das obere Magazin dringen könnte. Die rechtzeitige Oeffnung dieses Ventils besorgt jedoch eine Gabel. Sobald das untere Magazin sich mit Wind füllt und die Oberplatte sich hebt, drückt die Gabel auf das in der Oberplatte befindliche Ventil, öffnet dasselbe und der Wind strömt nun auch in das folgende Magazin. Ein Orgelwerk mit drei Manualen und ein Pedal erfordert vier Reservoire. Das obere 4. erhält dann 28°, das 3. 30°, das 2. 32°, das 1. 34° Wind. Es ist jedoch zu empfehlen, dass unter diesen vier sich noch ein fünftes Reservoir befindet. Gesetzt, es kommen durch das Treten eines ungeschickten Calcanten Windstösse vor, so theilen sich diese nur dem unteren Reservoir mit, während das folgende von diesen Stössen unberührt bleibt. Das unterste Reservoir ist dann der Regulator für den Wind. Jedes einzelne Reservoir versorgt durch einen eigenen Kanal ein bestimmtes Werk, so das oberste Reservoir das dritte Manual, das folgende das zweite Manual, das unterste das Pedal u. s. w. Ist in einer Kirche keine genügende Höhe vorhanden, um die Magazinbälge übereinander anzubringen, so werden sie nebeneinander gelegt. Die Nothwendigkeit der Magazinbälge für kleinere Werke ist von tüchtigen Orgelbaumeistern ebenfalls anerkannt worden, indem ja selbst bei nur einem Manual und Pedal eine Regulirung des Windes dringend geboten ist, und dazu eignet sich ja der M. ganz vortrefflich. Bei einem kleinen Werke liegt der Schöpfbalg oder Schöpfer direkt unter dem Reservoir und wird derselbe durch eine Handhabe oder einen Hebel in Bewegung gesetzt. Statt der Schöpfbälge bedient man sich zum Füllen der Magazinbälge auch cylinderförmiger Luftpumpen. Letztere werden in der Nähe des Magazins aufgestellt. Von der Luftpumpe führt alsdann ein Kanal direkt ins untere Reservoir. Steht der M., abgesondert von den anderen Bälgen, allein in Verbindung mit der pneumatischen Maschine, so ist zum Treten des Schöpfers ein besonderer Calcant nöthig, der den M. stets von

neuem vollzupumpen hat. Jedoch kann ein geschickter Orgelbauer dem eben bezeichneten Uebelstande durch Anbringen von Ventilen und Kanälen abhelfen. Die Schöpfer sind stets die gewöhnlichen keilförmigen Bälge (s. **Balg**). Zur weiteren Orientirung ist folgende Zeichnung anzusehen, welche

die **Seiten-Ansicht und Lage der fünf Magazine** klar darlegt.



Erklärung der Buchstaben: A das Reservoir zum III. Manual — B das Magazin zum II. Manual — C Magazin zum Hauptwerk — D Magazin zum Pedal — E Magazin zum Reguliren des Windes — F die Kanäle zu den Manualen und Pedal — G Kanal zu den Bälgen — h die Oberplatten — i die Unterplatten — k die elastischen Kanäle — ll ist die Gabel — m das Ventil — n die Ventilfeder (l m n besitzen jedes Magazin) — o o o die Scheeren — ››› — ≥ bedeutet die Richtung des Windes — P P P etc. bezeichnet das Gerüst und die Hölzer, welche die Unterplatten der Reservoire halten.

Bemerkt sei noch, dass sehr viel darauf ankommt, dass die Oberplatten beim Steigen nach Oben (während das Magazin vollgepumpt wird) durchaus ihre wagerechte Lage behalten und in derselben verbleiben müssen, auch wenn die Oberplatte beim Verlassen des Windes aus dem Reservoir sich wieder

senkt. Hierdurch allein ist es möglich, dass das Magazin stets eine gleiche Winddichte liefert. Um dies zu erreichen, sind an den beiden Platten jedes Reservoirs eiserne Ringe befestigt, welche an einem eisernen Stabe (s. q q q q) auf und nieder laufen, so dass die beiden Platten nothgedrungen stets zu einander in wagerechter Lage bleiben müssen. Die eisernen Stäbe sind durch Halter (r r) am Gerüst des M.es befestigt. Wangemann.

Magazarri, Gaetano, der populärste und bekannteste italienische Volkscomponist aus der Revolutionszeit in Rom und der Lombardei von 1846 bis 1848, lebte in Turin, später in Mailand, von wo aus er viele Gesang- und leichtere Instrumentalcompositionen, meist aus patriotischen Anregungen entstanden, hinaus in sein Vaterland sandte. Namentlich seine Papsthymne (auf Pius IX.) und seine Hymne auf Karl Albert von Sardinien wurden überall in Italien gesungen. Er war Mitglied der Akademie zu Bologna, der Gesellschaft Santa Cäcilia und der Philharmonie in Rom, sowie der Akademie in Parma und vieler französischer Kunstgesellschaften. Gestorben ist er am 27. März 1872 in Mailand, wo er seit dem Abzug der Oesterreicher lebte.

Magdeburg, Joachim **von,** musikgebildeter Theologe des 16. Jahrhunderts, geboren 1525 zu Gardelegen, war 1552 Diaconus in Hamburg, 1558 Pfarrer in Magdeburg, zuletzt im Oesterreichischen, und starb nach 1583. Bekannt sind von ihm die in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrten, 1572 in Erfurt erschienenen »Tischgesänge mit vier Stimmen« u. s. w. In denselben befindet sich, zugleich von ihm componirt, der noch jetzt gesungene Choral »Von Gott will ich nicht lassen«.

Magendie, François, einer der berühmtesten und verdienstvollsten französischen Physiologen, geboren am 25. Octbr. 1783 zu Bordeaux, wo sein Vater Arzt war, studirte in Paris und widmete sich vorzugsweise der Anatomie und Physiologie. Anfangs Prosector bei der Facultät, wurde er dann Arzt am Hôtel de dieu und 1831 Professor am Collége de France. Er starb am 7. Octbr. 1855 zu Paris. Von seinen zahlreichen Schriften gehören die über den Kehlkopf und die anderen Theile des Stimmmechanismus hierher.

Maggi, Geronimo, latinisirt Magius, musikgelehrter italienischer Jurist und Mathematiker, geboren in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Anghiari im Toscanischen, lebte in richterlicher Stellung bis zu seinem 1569 erfolgten Tode in verschiedenen Städten der Halbinsel und Cyperns. Er schrieb über die Form von Musikinstrumenten im Alterthum, sowie ein grösseres Werk, betitelt: *»Musica in humanos animos, in qua corpora ipsa vim esse maximam«.*

Maggini, s. Magini.

Maggiolate (italien.), d. i. Maigesang, ein Loblied auf den wiederkehrenden Frühling, entstanden aus der Sitte der Jünglinge, vor den Häusern der Mädchen ihres Orts in den ersten Maitagen einen kleinen Baum zu pflanzen und, herumtanzend um denselben, gewisse den Lenz und die Landwirthschaft feiernde Lieder abzusingen. Daher heisst auch *»Cantare il maggio«* das Maisingen.

Maggiore (italien.; latein.: *major;* französ.: *majeur*), Comparativform in der Bedeutung grösser, höher, bezeichnet in der musikalischen Kunstsprache: 1) dass in einem in irgend welcher weichen Tonart stehenden Satze, die Modulation, nach einer vorhergegangenen Cadenz in der Grundtonart, ohne einen besonderen Uebergang in eine Durtonart tritt, welche letztere von da ab eine grössere Reihe von Takten lang vorherrscht. Die Zwischensätze von Rondos und Romanzen bieten viele einschlägige Beispiele; 2) bezeichnet M., dass in einem Tonsatze in der Durtonart die Modulation wieder in den Hauptton übergehe, nachdem zuvor eine Periode (überhaupt ein längerer Satz) in der weichen Tonart (ein *Minore*) eingeschaltet worden war. Aus allem diesen erhellt, dass das M. sich auf die Terz, als Hauptkennzeichen der Durtonart, bezieht, und dass man zu dem Worte M. (grösser, höher) immer den bestimmenden Begriff »Terz« zu ergänzen hat; die Terz ist in der Durtonart eben höher, grösser *(maggiore, majeur)*, als in der Molltonart.

Maggiore, Francesco, italienischer Componist des 18. Jahrhunderts, ein Neapolitaner von Geburt, lebte meist fern von seiner Heimath auf unstäten Reisen durch den grössten Theil Europas, wo er auch hier und da in Anstellungen verweilte, bis er im J. 1782 in Holland in misslichen Umständen starb. Zwei leichte, gefällige Buffoopern seiner Composition: »*I raggiri della cantatrice*« (1745 aufgeführt) und »*Gli scherzi d'amore*« (1762 gegeben), haben seinen Namen als Musiker vortheilhaft erhalten.

Magherini, Giuseppe Maria, italienischer Componist, 1732 in der Nähe von Mailand geboren, machte in letzterer Stadt seine Compositionsstudien und begab sich später nach London, wo u. A. ein Oratorium seiner Composition: »Salomo's Urtheil« 1770 aufgeführt wurde und Streichtrios von ihm im Druck erschienen sind. Weiteres über ihn ist nicht bekannt geblieben.

Maghol oder Michol, s. Machol.

Magielli oder Magiello, Domenico, latinisirt Dominicus Magiellus, italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, aus Valeggio in der Lombardei gebürtig, hat zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale seiner Composition (Venedig, 1567 und 1568) durch den Druck veröffentlicht.

Magini, Francesco, italienischer Gesangscomponist der guten Schule, lebte um 1750. Gerber führt von ihm Cantaten mit Clavierbegleitung (im fürstl. sondershausen'schen Musikarchive befindlich), und Fétis zweistimmige Solfeggien und Sonaten für drei Posaunen an.

Magini, Giovanni Paolo, berühmter italienischer Geigenbauer, geboren in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Brescia und daselbst auch ansässig, baute seine vortrefflichen und kunstvollen Instrumente in der Zeit von 1612 bis etwa 1640. Der Toncharakter seiner Violinen war, entsprechend ihrem äusseren grösseren Bau (sie waren auch doppelt eingelegt, hatten indessen nur schmale Zargen), voluminös, gross, etwas verschleiert und weniger lieblich als die eines Stradivari, weniger mächtig als die eines Joseph Guarneri. Es waren dies Eigenschaften, die überhaupt der brescianischen Instrumentenmacherschule von jeher eigen gewesen sind und sie hauptsächlich von der cremonesischen unterschieden. Die nähere Verwandtschaft mit den Bratschen als der Urform der Violine ist daraus ersichtlich. — Aus der Familie der M., in welcher der Geigenbau lange forterbte, ist als der zunächst bedeutendste zu nennen: Pietro Santo M., welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gleichfalls zu Brescia bemerkenswerthe Instrumente baute. Als besonders werthvoll werden noch jetzt seine Contrabässe erachtet, die den Stradivari'schen in nichts nachstehen sollen.

Magio, Francesco, latinisirt Franciscus Magius, süditalienischer Componist aus Castro Vetrano in Sicilien, hat nach Mongitor »*Bibl. sicul.*« herausgegeben: »*Sacra armonia e musicali concenti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con una messa a* 5 *concertata*« (Mailand, 1670).

Magirus, Johann, deutscher Gottesgelehrter und Tonkünstler, geboren um 1550 zu Kassel, war anfangs Cantor, dann aber Prediger an der St. Blasiuskirche zu Braunschweig und starb 1631. Sein geschätztestes Werk ist: »*Artis musicae methodice legibus logicis informatae libri duo*« (Frankfurt, 1596; 2. vermehrte und verbesserte Aufl. 1611). — Sein Sohn, Samuel M., widmete sich ausschliesslich der Musik und war Professor dieser Kunst auf der Universität zu Tübingen. Von Werken von ihm weiss man jedoch nichts.

Magliard, Pierre, s. Maillart.

Magnasco, Lodovico da Santa Fiora, italienischer Componist und Sänger, war um 1550 in der päpstlichen Kapelle zu Rom angestellt, wurde jedoch später Bischof von Assisi.

Magni, Bartolomeo, italienischer Notendrucker und Verleger von bedeutendem Ruf, wahrscheinlich aus Ravenna gebürtig, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Venedig. — Sein Bruder, Benedetto M., war ein fruchtbarer Tonsetzer. Geboren zu Ravenna, lebte er, betheiligt an dem Geschäfte

seines Bruders, gleichfalls zu Venedig und hat daselbst von seiner Composition veröffentlicht: »*Motetti*« (1616), »*Messe concertate a* 8 *voci*« und »*Concerti a* 1, 2, 3—8 *voci op.* 1, 2 *e* 3«. Er starb als Organist an der Kathedrale zu Ravenna.

Magni, Giuseppe, einer der angesehenen italienischen Componisten aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, geboren zu Foligno, war Kapellmeister an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt. Von seinen grossen Werken führt man an: »*Decio in Foligno*«, religiöses Melodrama (1697 in der Kathedralkirche von Foligno aufgeführt) und die Oper »Teuzzone« (1706 in Mailand gegeben). Andere Werke von ihm sind nicht mehr bekannt.

Magnien, Victor, hervorragender französischer Violinist, Guitarrist und Componist, geboren am 19. Novbr. 1804 zu Epinal (Departement der Vogesen), begann mit zehn Jahren Violine zu spielen und kam 1817 nach Paris, wo er bei Rud. Kreutzer das höhere Violin-, bei Carulli Guitarrespiel eifrig betrieb. Schon zwei Jahre später wurde er als Virtuose auf beiden Instrumenten allgemein in Paris bewundert. Im J. 1820 begab er sich nach Colmar, wo sich damals seine Familie aufhielt, und sah sich seiner Talente wegen in die besten Häuser gezogen. Jetzt erst entschloss er sich, die musikalische Laufbahn berufsmässig zu verfolgen und gewann Schüler in Menge. Bald darauf eröffnete sich ihm eine sehr vortheilhafte Stellung in Mühlhausen, und von hier aus besuchte er alljährlich auf drei Monate Paris, um bei Baillot, Lafont und Fétis noch gründlichere musikalische Studien zu machen. In dieser Stadt schuf er auch seine Erstlingswerke, die sofort viel Glück machten. Nach 1830 siedelte er als Orchesterchef des philharmonischen Vereins und Direktor der Gesangsschule nach Beauvais (im Departement der Oise) über und wurde in diesen Stellungen als Künstler und Mensch hochgeachtet und verehrt. Nach einem 16jährigen Aufenthalt daselbst ward er endlich als Direktor an das Conservatorium in Lille berufen. M. ist der Verfasser einer »*Théorie musicale*« (Paris, 1837) und hat als Componist Kirchenstücke, sowie Concerte, Fantasien, Variationen, Etuden u. s. w. theils für Guitarre, theils für Violine, auch Einiges für andere Instrumente veröffentlicht.

Magnificat (latein.), d. i. »Es erhebt« (vollständig: »*M. anima mea dominum*«, zu deutsch »Meine Seele erhebet den Herrn«) nennt man in der kirchlichen Sprache nach dem Anfangsworte in der Vulgata, der lateinischen Bibelübersetzung, den aus dem Evangelium Lucas 1, 46 bis 55 entlehnten sogenannten Lobgesang der Maria, den diese letztere im Hause des Zacharias anstimmte. In den ersten christlichen Zeiten fand er sich schon den kirchlichen Gesängen zugesellt und kam früher auch an Sonn- und Festtagen beim Frühgottesdienste zur Verwendung; jetzt wird er noch täglich in der katholischen Vesper gebetet. Des M. bemächtigte sich die harmonische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe und schuf für ihn die erhabensten und kostbarsten Tongebilde, die im Laufe der Zeit einen immer pomphafteren Hymnuscharakter annahmen. Die älteren Meister fassten das M., dem Sinne viel gemässer, mehr als demüthiges Danklied, denn als festlichen Jubelgesang auf, weshalb auch da, wo sie sich der kirchlichen Intonation anschlossen, sie ihm vorherrschend die weiche Tonart aneigneten; die Demuth, das Bewusstsein, so Grosses sei der Lobsingenden geschehen ohne Verdienst, sie habe es empfangen als ein Geschenk der Gnade, spricht vor Allem als Grundgefühl sich aus. Muster der Composition des M. besitzen wir von Durante, J. S. Bach, B. Klein u. s. w.

Magnus, Fürst zu Anhalt-Zerbst, gestorben am 31. Octbr. 1524 als Domprobst zu Magdeburg, war ein eifriger Musikfreund, fertiger Sänger und tüchtiger Orgelspieler, der sein Talent häufig öffentlich verwerthete. In der Bartholomäuskirche zu Zerbst liess er 1489 eine neue, für damalige Zeit kostbare Orgel errichten und that überhaupt viel für Musik und Musiker. — Ferner lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Frankfurt a. M., ein deutscher Componist Namens Richard M., von dem das »*Canticum canticorum*

Salomonis« in allen *tonis* mit 4, 5 bis 8 Stimmen (Frankfurt, 1615) erschienen ist. — Endlich spricht Hawkins in seiner Geschichte von einem englischen Tonkünstler Namens M., den er als grossen Meister im Contrapunkt preist und der zu Anfang des 18. Jahrhunderts Organist an der St. Gileskirche in London gewesen ist. Noch jung ist derselbe im Wahnsinn gestorben.

Magnus, D., vorzüglicher Pianist, geboren 1828 in Brüssel und daselbst ausgebildet, bereiste in den 1840er Jahren, durch seine Virtuosität Aufsehen erregend, Frankreich und Belgien. Er fixirte sich endlich in Paris, wo er als Concertspieler, Clavierlehrer und Componist in der grössten Achtung steht. Geschrieben und veröffentlicht hat er Fantasien, Etuden u. s. w. für Pianoforte im edleren Salonstyle. Eine einaktige komische Oper von ihm, »*La Tolédane*«, wurde 1875 im Saale Pleyel zu Paris mit Beifall zur Concertaufführung gebracht und harrt ihrer scenischen Darstellung.

Magnus, Sara, s. Heinze.

Magrepha oder Migrepha (auch Agab) war ein Pfeifenwerk der Israeliten, das jedoch mit unserer Orgel wenig Aehnlichkeit gehabt haben muss; die Talmudisten bezeichnen es auch nur als eine Art Orgel. Wenn Flavius Josephus von David sagt (»*Antiquit. Judaicis*« Lib. VII. Cap. 12), dass derselbe »Organe« verfertigt habe, so wissen wir doch, dass dies Saiteninstrumente waren. Aus Ueberlieferungen des heiligen Augustin ersehen wir, dass im 4. Jahrhundert n. Chr. zwei Orgeln im Tempel zu Jerusalem gestanden haben, von denen die grosse Magrepha, die kleinere Maschrotika hiess. Forkel giebt in seiner allgemeinen Geschichte der Musik (I. Bd. Tab. 4) eine Zeichnung derselben; nach der auf dieser Zeichnung zu bemerkenden Windlade muss dies eine Windorgel gewesen sein. Der heilige Hieronymus bestätigt die Angabe Augustin's, indem er bemerkt, dass er um das Jahr 400 n. Chr. dort eine Orgel gefunden habe, deren starker Ton bis an den Oelberg gedrungen sei. Letzteres ist jedoch wohl fraglich und stark zu bezweifeln.

Mahault, Antoine, auch oft Mahaut geschrieben, ausgezeichneter Flötenvirtuose, der in der Zeit von 1737 bis 1759, während welcher er in Amsterdam lebte, sehr gerühmt war. Schulden halber verliess er im letztgenannten Jahre heimlich Amsterdam, ging nach Paris und soll bald darauf, in einem Kloster verborgen, gestorben sein. Seine im Druck erschienenen Compositionen bestehen in Sinfonien, Flötenduos, Trios, Sonaten und französischen und italienischen Gesängen. Sein Hauptverdienst ist die Abfassung einer Flötenschule, der ersten wahrhaft methodischen, welche bisher existirte. Dieselbe führte den Titel: »*Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la Flûte traversière etc.*« (Amsterdam, 1759 und in späteren Auflagen).

Mahieu, mit dem Beinamen de Gand von seinem Geburtsorte Gent, war ein Dichter und Musiker, dessen Lebenszeit in die Mitte des 13. Jahrhunderts fällt. Die Pariser Bibliothek bewahrt noch zwei seiner Chansons, und vier seiner Compositionen finden sich in verschiedenen anderen Archiven zerstreut.

Mahler, Luca, ein berühmter Lautenmacher Italiens, welcher ohne Zweifel aus Deutschland stammte, lebte nach Baron's Angabe um 1415 zu Bologna.

Mahmud-Schirafi, ein persischer Encyclopädist, gestorben 1315 n. Chr., beschäftigte sich während seines Lebens auch angelegentlich mit der Theorie der Musik. Sein einschlägiges Werk, »*Durret et Tadsch*« betitelt, besitzt im Manuscript die königl. Bibliothek zu Madrid.

Mahoni, s. Breton.

Mahr, Johann Andreas, deutscher Mechanicus und ausgezeichneter Clavierinstrumentenmacher, lebte als solcher sehr geschätzt von etwa 1788 bis 1812 zu Wiesbaden und arbeitete gemeinschaftlich mit seinem Bruder. Eine Specialität seiner Werkstätte waren die sogenannten Clavi-Mandors.

Mahu, Stephan, deutscher Contrapunktist zu Anfang des 16. Jahrhunderts, der, seinen bekannt gebliebenen Werken nach zu schliessen, zu den Meistern seiner Zeit gerechnet werden muss. Man weiss von seinem äusseren

Leben leider nichts weiter, als dass er Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. gewesen ist. Sein Hauptwerk sind die in Joanelli's »Thesaurus« enthaltenen grossen Lamentationen zu vier Stimmen. Einzelne seiner Tonsätze finden sich in der Forster'schen Motettensammlung, in Hans Walther's »Cantionale«, bei Petrejus und Forkel, welcher letztere in seiner Geschichte der Musik (Bd. 5 S. 686 bis 691) von ihm einen fünfstimmigen Gesang mittheilt, anfangend: »Es wolt ein alt Man auf die Bulschaft gan, da legt er seine beste Kleider an«, welcher Gesang einer 1544 zu Nürnberg gedruckten Liedersammlung entnommen ist. Die Münchener Bibliothek besitzt von M. ein Magnificat im Manuscript und einige Kirchenstücke unter dem Titel »Officia«; ebenso finden sich in der Proske'schen Sammlung Stücke von ihm.

Maiche, Monsieur **de,** französischer Guitarrenvirtuose und Lehrer seines Instrumentes, lebte in der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts in Paris und hat sich durch ein Compositionswerk, betitelt: »*Canons à 3, 4 et 5 voix avec accompagnement de Lyre ou de Guitarre*« (Paris, 1803), als wohlbewandert im Tonsatz und in der Behandlung seines Instrumentes gezeigt.

Maichelbeck, Franz Anton, Musikdirektor, Professor der italienischen Sprache und Präsentarius an der Kathedrale zu Freiburg im Breisgau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war ein tüchtiger Clavierspieler, Musiklehrer und Componist, in welcher letzteren Eigenschaft er 1736 und 1738 Claviersonaten und 1739 »Sechs pompeuse, schöne, leichte und auf den neuesten Italianischen Stylum für alle Chöre dienliche Missen« in Freiburg veröffentlichte.

Maier, s. unter Mayer.

Mailand oder Mayland, s. Meiland.

Maigret, Robert, französischer Componist, geboren um 1505 zu Mans und gestorben im Aug. 1568 ebendaselbst, hat vortreffliche vierstimmige Gesänge gesetzt und in seinem Vaterlande veröffentlicht.

Mailla oder Maillac, Joseph Anne Marie **de,** berühmter französischer Gelehrter und als Jesuitenpater 45 Jahre lang Mitglied der chinesischen Mission in Pekin, woselbst er am 28. Juni 1748 starb, hinterliess eine umfangreiche und wichtige »*Histoire générale de la Chine etc.*« (6 Bde., Paris, 1777 bis 1778), in welcher auch die Musik, sowie das musikalischen Gesetzbuch der Chinesen ausführlich behandelt werden.

Maillard, Gilles oder Egide, französischer Tonsetzer, geboren zu Thérouanne im heutigen Departement Pas-de-Calais (Terwanen in Flandern) um die Mitte des 16. Jahrhunderts, lebte in Lyon, woselbst 1581 von ihm laut Verdier's Bibl. vier-, fünf- und sechsstimmige Chansons im Druck erschienen sind. — Ein älterer und berühmterer Zeitgenosse von ihm ist Jean M., der in Paris, wie es scheint, lebte und in die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Le Roy und Ballard herausgegebenen Compositionssammlungen viele Arbeiten geliefert hat. Selbstständig erschien von ihm ein Motettenwerk, betitelt: »*XX cantiones sacrae seu motectae quatuor vocum*« (Paris, 1561). Eine Messe von ihm befindet sich unter den Manuscripten des Archivs der päpstlichen Kapelle zu Rom, vielleicht dieselbe fünfstimmige, welche 1557 zu Paris erschienen ist.

Maillard, Marie Thérèse Davoust, vorzügliche französische Sängerin, geboren am 6. Jan. 1766 zu Paris, erhielt ihren ersten geringfügigen Musikunterricht in der Schule der beiden Corette (Vater und Sohn). In erster Linie jedoch zur Tänzerin ausgebildet, folgte sie nach glänzenden Debuts in Paris einem Rufe nach St. Petersburg. Von dort schon 1780 zurückgekehrt, fiel ihre Stimme dem Direktor der Grossen Oper, Berton, auf, der sie in die Gesangschule dieses Theaters zog. Schon 1782 debutirte sie äusserst glücklich als Colette im »*Devin du village*«, wurde in Folge dessen engagirt und erhielt endlich nach dem Abgange der Huberty deren wichtigste Rollen, besonders in Gluck'schen Opern. Im J. 1813 entsagte sie der Bühne und erlag am 16. Octbr. 1818 zu Paris bitterem häuslichen Kummer. Ihre Stimme soll

sehr schön, ihre musikalische Intelligenz und ihre Darstellung hochbedeutend gewesen sein, während ihre Kunst zu singen nicht ohne Anfechtung blieb.

Maillart, Louis Aimé, liebenswürdiger und sehr beliebter französischer Operncomponist der neuesten Zeit, geboren am 24. März 1817 zu Montpellier, trat 1833 in das Conservatorium zu Paris und trug 1841 als Schüler Halévy's den grossen Compositionspreis davon, in Folge dessen er auf Kosten der Regierung eine dreijährige Studienreise nach Italien unternahm. Nach Paris 1845 zurückgekehrt, brachte er 1847 seine Erstlingsoper komischen Inhalts »Gastilbelza« mit ziemlich bedeutendem Erfolge zur Aufführung. Dieser folgten seit 1851 »*Le moulin de tilleuls*«, *La croix de Marie*« (1852), »*Les dragons de Villars*« (1856), »*Les pécheurs de Catane*« und »*Lara*« (1864), von denen keine einzige spurlos vorüberging, »*Les dragons de Villars*« aber, unter dem Titel »Das Glöckchen des Eremiten«, eine Lieblingsoper auch aller deutschen Bühnen wurde. Durch die Wirren von 1870 aus Paris verscheucht, starb er am 26. Mai 1871 zu Moulins in Zurückgezogenheit.

Maillart, Pierre, französischer Musiktheoretiker, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Valenciennes, war ein Musikschüler des Gregorius de la Hèle, dem er auch nach Madrid folgte. Nach Flandern zurückgekehrt, wurde M. in Tournay Canonicus und erster Sänger an der Kathedrale. Von ihm erschien ein schlecht geschriebenes, aber an Forschungen reiches Werk, dessen vollständiger Titel lautet: »*Les tons ou discours sur les modes de la musique, et les tons de l'église, et la distinction entre iceux; divisez en deux parties; aux quelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur, en laquelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique*« (Tournay, 1610). Die Nicht-Identität der 12 Tonarten mit den acht Kirchentönen ist in diesem Buche aufs Scharfsinnigste bewiesen. — Oft verwechselt, u. A. von Forkel und Gerber, wurde dieser M. mit einem Jesuiten Pierre Maillard, geboren 1585 zu Ypern, der Rector am Collége von Bois-le-Duc war; Doni und Mattheson nennen ihn sogar Magliard.

Main (französ.), s. Mano (ital.).

Mainberger, Johann Karl, gewandter deutscher Instrumentalmusiker und Componist, geboren 1750 zu Nürnberg, hatte sich schon früh grosse Fertigkeit auf Blasinstrumenten angeeignet, so dass er 1768 in das Stadtmusikchor seiner Vaterstadt gezogen wurde. Violinspiel, Orgel und Generalbass studirte er nun bei Gruber eifrig weiter. Im J. 1770 wurde er Organist des Stadtmusikcorps, sowie 1780 an der St. Lorenzkirche, und 1796 wirklicher Kapellmeister des Stadtmusikcorps, nachdem er zwölf Jahre lang die stehenden Winterconcerte in Nürnberg geleitet hatte. In fleissiger Thätigkeit starb er am 22. April 1815 zu Nürnberg. Seine zahlreichen Compositionen bestehen in Sinfonien, Sonaten, Clavier- und Harmoniemusiksachen, in mehreren Jahrgängen Kirchenmusiken, Messen, Tedeen, Cantaten, dem Oratorium »Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu« (Text von Ramler), der Oper »Der Spiegelritter«, der Operette »Der ehrliche Schweizer«, dem Melodram »Joseph's II. Todtenfeier« und zahlreichen Tänzen und kleineren Gelegenheitssachen.

Mainerio, Giorgio, italienischer Kirchencomponist, geboren um 1545 zu Parma, war als Kapellmeister an der Hauptkirche von Aquila angestellt. Er starb daselbst 1580, bekannt besonders als Tonsetzer von Magnificats.

Mainvielle, s. Fodor-Mainvielle.

Mainzer, Friedrich, deutscher Violinvirtuose und gewandter Componist, geboren um 1760, befand sich 1785 in der Kapelle des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, aus der er 1795 in die des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz und 1807 in die des Königs von Baiern trat. Erschienen sind von seinen als tüchtig gerühmten Compositionen u. A. Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello und ein Rondo für Violine mit Quartettbegleitung.

Mainzer, Joseph, erfahrener deutscher Tonkünstler und guter Kunstkritiker, geboren 1807 zu Trier als Sohn eines Kaufmanns, besuchte das

theologische Seminar seiner Vaterstadt und erhielt nach absolvirten Studien die Priesterweihen, weshalb er den Titel Abbé führte. Der Bischof von Trier liess ihn nach Italien reisen, wo M. besonders auch sein musikalisches Wissen erweiterte, so dass er nach seiner Rückkehr als Seminar-Musiklehrer in Trier angestellt wurde. Damals verfasste er eine vortreffliche »Singschule, oder praktische Anweisung zum Gesang, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre« (Trier, 1831). Einige Schriften zu Gunsten der polnischen Revolution zogen ihm die Verfolgung der preussischen Regierung zu, und er begab sich nach Brüssel, wo er die unaufgeführt gebliebene Tendenzoper »*Le triomphe de la Pologne*« schrieb. Zunächst wirkte er nun musikalisch-literarisch und betheiligte sich Ende 1833 an der Redaktion eines Journals, genannt »*L'artiste*«. Bald darauf nahm er seinen Aufenthalt in Paris, wo er unter grossem Andrange von Theilnehmern aus allen Ständen eine Gesang- und Musikschule (speciell für Ouvriers) eröffnete, an der »*Gazette musicale de Paris*« in gediegener Weise mitarbeitete, das Musikfeuilleton im »National« führte und für die soeben gegründete »Neue Zeitschrift für Musik« in Leipzig correspondirte. Ausserdem veröffentlichte er in ziemlich rascher Folge an Lehrbüchern und sonstigen Schriften: »*Méthode de chant pour les enfans*« (Paris, 1835; 2. Aufl. 1838); »*Méthode de chant pour voix d'hommes à l'usage des colléges*« (Ebendas., 1836); »*Bibliothèque élémentaire de chant*«, für Elementarschulen berechnet (Ebendas., 1836); »*Méthode pratique de Piano pour les enfans*« (Ebendas., 1837); »*Abécédaire de chant, à l'usage de la première enfance*« (Ebendas., 1837); »*Ecole chorale, à l'usage des écoles de chant*« (Ebendas., 1838); »*Esquisses musicales ou souvenirs de voyage*« (2 Bde., Ebendas., 1838 und 1839); »*Chronique musicale de Paris*« (1. Liefrg. 1838, mit scharfen Ausfällen gegen Berlioz als Componisten und Musikschriftsteller). Durch diese Thätigkeit allgemein bekannt, gelang es ihm, 1838 eine Oper seiner Arbeit, »*La Jaquerie*«, zur Aufführung zu bringen, welche jedoch keinerlei Erfolg hatte. Verstimmt hierüber, siedelte er nach England über und liess sich als Gesanglehrer in Manchester nieder, wo er am 10. Novbr. 1851 gestorben ist.

Mairan, Jean Jacques Dortous **de,** französischer Mathematiker, geboren 1678 zu Bezières, gestorben 1770 zu Paris, beschäftigte sich vielfach mit Erforschung des Tones und veröffentlichte hierauf bezüglich »*Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui modifient*« (1737), sowie bald darauf zur Vertheidigung dieser Schrift »*Eclaircissements sur les discours etc.*«

Maisons, Gilles **de,** oder Gilles de Vieux-Maisons, altfranzösischer Dichter und Componist des 13. Jahrhunderts. Zwei seiner Gesänge befinden sich handschriftlich in der Staatsbibliothek zu Paris.

Maistre, Mattheus **le,***) bekannter niederländischer Componist und kurfürstl. sächsischer Kapellmeister, wurde wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geboren. Die bisherige Annahme der meisten Biographen des Meisters, auch O. Kade's in seinem trefflichen Buche über le Maistre (Mainz, 1862), dass derselbe Kapellmeister am Dome zu Mailand und Componist der »*Battaglia Taliana*« (Venedig, 1552) gewesen sei, ist durch F. X. Haberl in den «Monatsheften für Musikgeschichte« (1871 No. 12) genügend widerlegt worden. Man verwechselte ihn bisher mit dem zeitgenössischen Componisten Matthias Hermann Werrecorensis. M. kam 1554 nach Dresden. Die kurfürstl. sächsische Cantorei oder musikalische Kapelle in Dresden hatte seit 1548 unter der Kapellmeisterschaft Johann Walther's grossen Ruf erlangt. Der alternde Meister, dem verschiedene Aenderungen, darunter namentlich die Anstellung italienischer Instrumentisten und niederländischer Sänger, nicht sympathisch sein mochten und den eintretenden Wirr-

---

*) Der ungenügende Artikel über Matthias Lemaitre im 6. Bande dieses Werkes modificirt sich gemäss dem obigen, welcher die neuesten Forschungen über diesen Meister zusammenfasst.

nissen, welche durch diese Heranziehung fremdländischer Künstler entstanden, nicht energisch genug zu steuern wusste, hatte um seinen Abschied gebeten und denselben auch unter Bezeigung der allerhöchsten Zufriedenheit mit 60 fl. jährlicher Pension durch Rescript d. d. Dresden, 7. Aug. 1554 erhalten. Kurfürst August, der nach dem Tode seines Bruders Moritz am 9. Juli 1553 zur Regierung gelangt war, liebte Musik ausserordentlich und interessirte sich deshalb lebhaft für die Cantorei. Seine nächste Sorge war, einen neuen tüchtigen Kapellmeister für dieselbe zu gewinnen. Sein Agent in Antwerpen, Christoph Haller von Hallerstein, hatte von ihm den Auftrag erhalten, einen solchen sammt mehreren Sängern in den Niederlanden zu engagiren. Für das Kapellmeisteramt gewann er M. Die erste urkundliche Nachricht über den Aufenthalt des Letzteren in Dresden datirt vom 30. Octbr. 1554, an welchem Tage er das Notenarchiv der Cantorei übernahm. M. bezog in Dresden gegen 240 Gulden jährliche Besoldung, eine für jene Zeit bedeutende Summe. Ausserdem erhielt er jährlich »ein Hofkleid«, freien Tisch und hatte im Anfang seiner Amtsführung auch die Cantorei- oder Kapellknaben in Kost und Wohnung. Die niederländischen und italienischen Musiker waren eben damals sehr gesucht und beliebt.

Unterm 22. Decbr. 1566 richtete M. ein Memorial an Kurfürst August, in welchem er bittet, da er sich nun entschlossen habe, in Sachsen zu bleiben, ihm wegen überkommener Kränklichkeit und aus Rücksicht auf sein »Weip und Kinder« mit seiner »Bestallung sampt der Herberge«, in welcher er eine Zeit lang Wohnung gehabt, »auf lebenlangh gnädigst bedencken und versorgen« zu wollen. Der Meister klagt nämlich über Podagra und erinnert den Kurfürsten daran, dass er einst in Torgau in der Schlosskirche »umbgefallen« sei. Er giebt ferner zu bedenken, wie er »Vatter und Mutter« verlassen müssen, um nach Sachsen zu kommen, und wie er sein väterliches Vermögen, welches sich auf einige Hundert Gulden belaufen, verloren habe, da er »der neuen Religion anhängigh worden«. M. hatte wie meist sämmtliche Italiener und Niederländer, welche damals in den Dienst protestantischer Fürsten traten, convertirt. Der Meister erklärte sich übrigens vollständig damit einverstanden, »dass die Capelle mit einem Andern (Kapellmeister) versehen werde«. — Durch Rescript d. d. Dresden, 24. Jan. 1567, ward das Ansuchen M.'s genehmigt; er erhielt eine »Begnadigungs-Verschreibung« auf die Zeit seines Lebens, worin ihm ein Gehalt von 195 fl. 7 gr. 5 pf. incl. Kost, Kleidung und Herberge, zahlbar in vier Quartalen, lebenslang zugesichert wurde. Mittlerweile, jedoch nur so lange, bis ein neuer Kapellmeister angestellt wurde, gestattete ihm der Kurfürst, in dem Hause, welches von Hieronimo Altpech auf der Breitegasse für die Kapellknaben gekauft worden war, seinen »Aufenthalt« zu nehmen. — Der schon damals auch als Componist rühmlichst bekannte Instrumentist der kurfürstl. Kapelle, Antonius Scandellus, unterstützte nun den alternden Meister im Dienste: er wird in den Acten oft der »zugeordnete Moderator« desselben genannt.

M. wurde jedoch immer kränklicher, auch mochte das Verhältniss mit Scandellus manche Unzuträglichkeit mit sich führen und nachtheilig auf den Zustand der Cantorei einwirken, weshalb Scandellus durch Rescript d. d. Dresden 12. Febr. 1568, definitiv an M.'s Stelle zum Kapellmeister ernannt wurde. Letzterer trat durch Rescript vom 24. Juni 1568 unter Belassung seines Gehaltes faktisch in den Ruhestand. M. führte sein Prädikat fort und scheint in Dresden geblieben zu sein. Noch 1577 nannte er sich auf dem Titel seiner in diesem Jahre herausgekommenen dreistimmigen schönen und auserlesenen deutschen und italienischen geistlichen Lieder »Churfürstl. Gnaden zu Sachsen alter Kapellmeister«. Auch in den Personallisten der Cantorei wird er oft nur »der alte Kapellmeister« genannt und nach Scandellus aufgeführt. Die letzte urkundliche Nachricht, welche im königl. sächsischen Hauptstaatsarchiv über den Meister zu finden gewesen, datirt vom 22. Jan. 1577. M. hatte die

früher erwähnten dreistimmigen Lieder dem Rathe von Mühlhausen übersendet. Unter obigem Datum gratulirt dieser dem Meister zum neuen Jahre und bedankt sich freundlichst für »gethane Verehrung« unter Beifügung eines Thalers mit der Bitte, »solch kleine Verehrung dankbahrlich« annehmen zu wollen. Im April 1577 wird M. bereits als eines Verstorbenen gedacht. Er hat eine ziemlich grosse Anzahl kirchlicher und weltlicher Compositionen hinterlassen, theils gedruckt, theils im Manuscript. Ein genaues Verzeichniss derselben enthält Kade's oben erwähntes Buch (S. 113 flg.). Es befinden sich darunter Motetten, ein acht- und ein vierstimmiges Magnificat, ein Grabgesang, sechs Messen, vier Antiphonen, lateinische geistliche, sowie deutsche geistliche und weltliche Gesänge. Interessant ist des Meisters Katechismus für die Dresdener Kapellknaben, um dieselben zu fleissigen und frommen Andachtsübungen im Hause aufzumuntern, der 1563 in Nürnberg erschien. Nach Kade's Urtheil steht M. als weltlicher Tonsetzer höher denn als geistlicher. Unter seinen leider nicht zahlreichen deutschen weltlichen Liedern finden sich köstliche Perlen. M. F.

Maître (französ.), s. *Maestro* (ital.). — *M. de chapelle*, Kapellmeister. *M. de musique*, Musikdirektor.

Maîtrises (französ.) hiessen in Frankreich die im Interesse des Kirchengesanges bei fast jeder Kathedrale des Landes befindlichen Singschulen, welche unter der Aufsicht der Geistlichkeit und unter der Leitung der betreffenden Kirchen-Musikmeister standen. In diesen Anstalten erhielten stimmbegabte Knaben auf Kosten des Capitels ihre musikalische Ausbildung für den Chordienst sowohl wie für das Leben.

Majer, Cavaliere Andrea, vielseitiger italienischer Kunstkenner und Literator, geboren am 8. Juni 1765 zu Venedig und gestorben am 12. März 1837 zu Padua, hat an musikalischen Schriften veröffentlicht: »*Discorso intorno alle vicende della musica italiana*« (Rom 1819), ursprünglich als Anhang zu seinem 1818 erschienenen Werke »*Dell' imitazione pittorica etc.*« gedruckt; »*Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*« (Padua, 1821); »*Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrapunto*« (Separatabdruck der betreffenden Abschnitte im 3. Bande der »*Nuova raccolta di scelte opere, italiane e straniere di scienze, lettere ed arti*«, Venedig, 1822). Gelehrsamkeit und gründliche Kenntniss der Musik, sowie geläuterter Geschmack zeichnen diese Schriften aus, nicht minder aber auch einseitige Vorliebe für die alten Griechen, deren musikalischer Standpunkt allzu hoch gerückt wird, während die alten Tonsetzer der französisch-niederländischen Schule, unzweifelhaft doch im 14. und 15. Jahrhundert die Lehrmeister der Italiener, allzu geringschätzig beurtheilt werden.

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Kaspar, Cantor und Organist an der St. Katharinenkirche zu Hall in Schwaben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gab ein »*Museum musicum*« heraus, welches es bis zu einer zweiten Auflage brachte und dadurch eine gewisse Beliebtheit bekundete.

Majeur (französ.), s. *Maggiore.*

Majo, Giuseppe **di,** italienischer Kirchencomponist, geboren 1689 zu Neapel, verliess im 20. Lebensjahre die bereits begonnenen juristischen Studien und wandte sich unter Alessandro Scarlatti's Leitung der Musik zu. Im J. 1727 wurde er Kirchen-Kapellmeister in seiner Vaterstadt; mehr von seinem äusseren Leben ist nicht bekannt. Man kennt von ihm hochschätzbare Arbeiten, so ein zweichöriges (achtstimmiges) *Dixit*, ein Miserere für zwei Soprane und Tenor, begleitet von zwei Violinen und Orgel, und vierstimmige Litaneien mit Orgel und Streichinstrumenten. — Sein Sohn, Francesco di M., genannt Ciccio, gehört zu den vortrefflichsten Tonsetzern der neapolitanischen Schule. Geboren 1745 (nicht 1710) zu Neapel, wurde er anfangs von seinem Vater musikalisch unterrichtet, vollendete aber dann seine tonkünstlerischen Studien auf den Conservatorien seiner Geburtsstadt unter Meistern wie Feo, Martini u. s. w. Früh schon begann er, für Theater und Kirche zu

schreiben, und in seinem 17. Jahre wurde seine Erstlingsoper »*Artaserse*« (1762) mit glänzendem Erfolge in Neapel aufgeführt. Dieser folgten bis 1771: »*Ifigenia in Aulide*«, »*Catone in Utica*« (beide gleichfalls für Neapel), »*Demofoonte*« (für Rom), »*Montezuma*« (für Turin), »*Adriano in Siria*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*Antigono*«, »*Didone abbandonata*« (alle für Neapel), »*Ulisse*« (für Rom), »*Ipermestra*« und »*L'eroe cinese*« (wiederum für Neapel). Schon lange kränkelnd, starb er 1774 in Rom, mit einer Oper »*Eumene*« für das dortige Theater beschäftigt. Ganz Italien betrauerte den Verlust des hochbegabten, so früh dahingeschiedenen Meisters, in dessen Werken neben vielem Verschnörkelten unvergängliche Musterstellen an Gefühl, Schönheit und Wahrheit sich befinden. Auch seine Kirchencompositionen sind vorzüglich, besonders seine fünf Messen (darunter eine für zwei Chöre und zwei Orchester), Vesperpsalme, Graduales, vier *Salve regina* für Sopran mit Begleitung der Orgel und Streichinstrumente u. s. w. Man lese über M. Heinse's bemerkenswerthe Schilderung in »Hildegard von Hohenthal« 2. Bd. S. 198. Die königl. Bibliothek in Dresden besitzt von ihm im Manuscript verschiedene Arien und Duette aus den Opern »*Ricimero, rè dei Goti*«, »*Ifigenia*«, »*Clofide*«, und die Wiener Hofbibliothek ebenso zwei seiner vier »*Salve regina*«, eine fünfstimmige Messe mit Orchesterbegleitung (100 Blätter stark) und ein fünfstimmiges »*Dixit*« mit Instrumentalbegleitung und besonders werthvollen Ensemblestücken.

Majocchi, Luigi, talentvoller italienischer Operncomponist, geboren im J. 1809 in Codogno, studirte die Musik in Mailand, sodann bei Simone Mayr zu Bergamo und war später Violoncellist beim Teatro Carcano in Mailand, wo auch seine Oper »Rosamunda« am 12. Febr. 1831 zuerst aufgeführt wurde. Der günstige Erfolg dieser Oper spornte ihn zur weiteren Thätigkeit auf dieser Bahn an. Er componirte einige Zeit darnach die Oper »*Il Segreto*«, die im J. 1833 zu Parma mit grossem Erfolge gegeben wurde. Als er gerade im Begriff war, seine dritte Oper: »*Cristina di Scozia*«, zu vollenden, starb er im Octbr. 1836 zu Codogno an der Abzehrung. E.

Majone, Slanio, einer der besten italienischen Orgel- und Harfenvirtuosen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geboren 1601 zu Neapel, veröffentlichte in seiner Vaterstadt zahlreiche Orgelcompositionen.

Major (latein. und engl.), s. *Maggiore* (ital.). — *Major modus* (latein.), die Durtonart (im Gegensatz zu *minor modus*, d. i. die Molltonart).

Majorano, Gaetano, genannt Caffarelli, hochberühmter italienischer Sänger-Castrat, geboren am 16. April 1703 zu Bari im Königreich Neapel, war der Sohn armer Landleute. Ein Musiker, Namens Caffaro, entdeckte die phänomenale Stimme und die bedeutenden musikalischen Anlagen des Knaben, nahm ihn in sein Haus, unterrichtete ihn in den musikalischen Elementen und übergab ihn endlich dem grossen Singmeister Porpora in Neapel, der ihn nach sechs Jahren strenger Unterweisung für den ersten Sänger der Welt erklärte. Im J. 1724 debutirte M., der sich seitdem aus Dankbarkeit für seinen früheren Wohlthäter stets nur Caffarelli nannte, auf dem Theater Valle in Rom, riss Alles zum Entzücken hin und war binnen fünf Jahren in ganz Italien hochgefeiert. Von 1730 an errang er mehrere Jahre hindurch in London unerhörte Triumphe und erschien erst 1740 wieder in seinem Vaterlande, wo Turin, Florenz und Mailand ihn seit 1746 längere Zeit lang an ihre Bühnen fesselten. Im J. 1750 ging er auf eine Einladung der Dauphine hin nach Paris und war besonders in den *Concerts spirituels* daselbst der Gegenstand des Entzückens und der Bewunderung, bis ihn seine Anmaassung und Ueberhebung gegenüber dem König Ludwig XV. in Frankreich unmöglich machten. Nach Italien zurückgekehrt, kaufte er mit seinen gewonnenen Reichthümern zugleich mit der Herrschaft Santo-Dorato den Herzogstitel, und soll auf diesem seinem Gebiete am 30. Novbr. 1783, nach Anderen zu Neapel am 1. Febr. des genannten Jahres gestorben sein. Nach allen zeitgenössischen Zeugnissen, unter denen das Burney's, der ihn erst 1770 hörte,

aber den »Vater des Gesanges« nannte, besonders schwer wiegt, war M. eine der vollendetsten Sängererscheinungen, die es jemals gegeben hat. Seine volle, starke Stimme war von bezauberndem Klange und enormem Umfange, die Technik derselben auf's denkbar Höchste entwickelt und sein Vortrag, je nach den Erfordernissen der Situation, ebenso kühn und glänzend, wie innig und herzlich. Dabei spielte M. vortrefflich Clavier und war überhaupt ein sehr tüchtiger Musiker, der sich allerdings seiner eminenten Künstlervorzüge vollkommen bewusst war und Bescheidenheit nicht kannte. Auf seinem Palaste prangte die prahlerische Inschrift: »*Amphion Thebas — Ego Domum*«, unter die ein Spötter geschrieben haben soll: »*Ille cum, sine tu*«.

Majorbass, veraltete Benennung in der Orgelfachsprache für Unter- oder Subbass (s. diese Artikel).

Majrus, s. Lemaire.

Makovecky (auch Makowetzky), ausgezeichneter Waldhornvirtuose, geboren in Böhmen (Ort unbekannt), lebte in der letzten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er ist ein Schüler des berühmten Punto (Stich), liess sich im J. 1790 in Hamburg mit grossem Beifall auf dem Horne hören und componirte einige Tonstücke für sein Instrument; namentlich erschien von ihm im J. 1802 ein *Duo pour Cor et Violon* und ein *Quatuor pour Cor, deux Violons et Basse* zu Leipzig. Wann er gestorben, ist unbekannt. M—s.

Makrizi, Abu Achmed Mohammed Taky Eddin, arabischer Gelehrter, geboren zwischen 1358 und 1368 n. Chr. auf der Burg Makrizi in der Nähe von Cairo, bekleidete die Stelle eines Polizeirichters und starb im Jan. 1442. Unter seinen vielen Schriften befand sich auch eine Art Handbuch über die heilsame Anwendung der Musik gegen Melancholie.

Malabranca, Latinus, bekannt auch unter dem Namen Orsini, ein musikgelehrter italienischer Dominicanerpater, war der Neffe des Papstes Nicolaus III., der ihm denn auch die höchsten Würden verschaffte. Einige, besonders seine Ordensbrüder, haben ihm Text und Gesangweise des »*Dies irae*« zugeschrieben, welches aber allgemeiner als Werk des Thomas de Celano bekannt ist. M. selbst starb im Novbr. 1294.

Malagoli, Gaetano, italienischer Musikgelehrter, geboren um 1775 zu Reggio, war die längste Zeit seines Lebens Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Imola und ist der Verfasser eines Gesanglehrbuchs, betitelt: »*Metodo breve, facile e sicuro per apprendere bene il canto*«.

Malaise, Jacques, belgischer Geistlicher aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, war Canonicus vom Orden der Prämonstratenser und veröffentlichte u. A. eine dreistimmige Motette seiner Composition unter dem Titel: »*Motetta sacra trium vocum opus primum*« (Antwerpen, 1643).

Malan, César Henri Abraham, schweizerischer Theologe, geboren am 7. Juli 1787 zu Genf, war Doctor der Gottesgelahrtheit an der Universität zu Glasgow und wurde 1810 Pastor in seiner Vaterstadt Genf. Er ist der Verfasser eines für den Kirchengesang verdienstlichen Werkes, betitelt: »*Chants de Sion, Recueil de cantiques de louanges etc.*«, worin u. A. das von ihm componirte, populär gewordene Lied »Harre, meine Seele« befindlich ist. M. starb am 8. Mai 1864 zu Genf als Pfarrer und Vorsteher einer von ihm 1820 gegründeten religiösen Kirchengemeinschaft.

Malanotte, Adelaide, vorzügliche italienische Contr'altistin, geboren 1785 zu Verona, erhielt eine ausgezeichnete Erziehung und in Folge dessen auch Gesang-, sowie überhaupt Musikunterricht. Als Dilettantin machte sie denn auch in Concerten grosses Glück und verheirathete sich mit einem gewissen Montresor, dem sie zwei Kinder schenkte. Häusliches Ungemach nöthigte sie, sich der Kunst berufsmässig zuzuwenden, weshalb sie gründliche Gesangsstudien bei anerkannten Meistern wieder aufnahm und 1806 zum ersten Male die Opernbühne von Verona betrat. Drei Jahre lang an Theatern zweiten Ranges thätig, zog sie seit 1809 die öffentliche Aufmerksamkeit in erhöhtem

Grade auf sich und hatte nun in Turin, Genua, Neapel glänzende Erfolge. Im J. 1813 in Venedig engagirt, schuf sie durch den von Rossini für sie geschriebenen »Tancredi« ihren grossen Ruf, der ganz Italien erfüllte. In Venedig sang sie dann wieder 1817, und 1818 in Brescia. Ein Gehirnfieber, das sie bald darauf ergriff, zehrte auch an ihrer Stimme, so dass ihre Leistungen, als sie 1821 in Bologna und Bergamo wieder auftrat, einen bemitleidenswerthen Contrast gegen früher bildeten. Sie zog sich nach Salo zurück, vermochte aber ihre völlige Gesundheit nicht wieder zu erlangen und starb am 31. Decbr. 1832.

Malanuzzi, Carlo, auch Malanuzi oder Milanuzi geschrieben, ein sonst nicht weiter bekannter italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, dessen im Manuscript hinterbliebene Werke unter der Hinterlassenschaft des Stadtrichters Hertzog in Merseburg angeführt werden.

Malatigni, Modenino, italienischer Musiker des 15. Jahrhunderts, der 1420 gestorben sein soll und den die Grabschrift in der Kirche von San Lorenzo zu Padua folgendermaassen feiert: »*Musicus ipse fuit patriae splendorque decusque, Atque suis patriam meritis ad sidera duxit.*«

Malcolm, Alexander, schottischer Edelmann und trefflicher Musikkenner, geboren 1687 zu Edinburg, ist der Verfasser eines interessanten Buches, betitelt: »*A treatise of music speculative, practical and historical*« (Edinburg, 1721), dessen Inhalt auch Forkel in seiner »Allgemeinen Literatur der Musik u. s. w.« (Leipzig, 1793) mittheilt. M. spricht darin u. A. den Musikvölkern des Alterthums die absolute Instrumentalmusik (ohne Gesang) gänzlich ab.

Maldere, Pierre van, belgischer Violinvirtuose und guter Componist, geboren am 13. Mai 1724 zu Brüssel, studirte die Musik in seiner Vaterstadt unter Leitung des Kapellmeisters Croes. Im J. 1755 erhielt er Anstellung als Violinist in der Kapelle des Statthalters der Niederlande, welche er jedoch 1758 seinem Bruder abtrat, indem er selbst ein Hofamt bei dem Prinzen Karl von Lothringen übernahm. Er starb am 3. Novbr. 1768 zu Brüssel. Componirt hat er viele Sinfonien für Orchester, sechs Streichquartette, verschiedene Violinsachen und eine komische Oper, welche 1762 in Paris zur Aufführung gelangt ist.

Maleden, Maurice, vorzüglicher französischer Musikpädagog, geboren um 1806 zu Limoges, trat 1828 in das Conservatorium zu Paris, wo er hauptsächlich unter Fétis studirte, worauf er zwei Jahre lang sich der Leitung Gottfried Weber's in Darmstadt übergab. Im J. 1831 kehrte er nach Paris zurück und gründete bald darauf, mit reichen Erfahrungen ausgerüstet, in seiner Vaterstadt eine Musikschule. Diese verlegte er 1841 nach Paris, wo dieselbe lange Zeit hindurch stark besucht war. Von Compositionen M.'s verlautet nichts; dagegen veröffentlichte er folgende didaktische Werke: »*Introduction d'une revue des études et de l'enseignement musical*« (Limoges, 1841), »*Les sept clefs rendues faciles*« (Paris, 1843) und »*Du contrepoint et de son enseignement*« (Paris, 1844).

Malende Sinfonie, malende Musik (französ.: *Symphonie, musique à programme*), s. Sinfonie und Tonmalerei.

Malerei, musikalische, s. Tonmalerei.

Maletti, Jean de, französischer Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war aus St. Maximin in der Provence gebürtig. Von seiner Composition veröffentlichte er: »*Les amours du Ronsard à 8 parties*« (Paris, 1578 bei Adrian le Roy und Rob. Ballard). Vgl. Verdier, Bibl.

Malgarini, Federico, italienischer Componist, dessen Lebenszeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, stand als Musiker in Diensten des Herzogs von Mantua. Er hat einige Duette mit Orgelbegleitung seiner Composition veröffentlicht. Von seinem äusseren Leben ist nichts bekannt.

Malibran, Alexander, vortrefflicher Violinvirtuose und musikalischer Kritiker, geboren am 10. Novbr. 1823 zu Paris, begann seine violinistischen Studien als Knabe in seiner Vaterstadt unter Leitung Sauzay's. Mit 22 Jahren

verheirathete er sich mit einer tüchtigen Pianistin, bereiste concertirend Deutschland und liess sich 1845 in Kassel nieder. Hier genoss er noch Spohr's Violinunterricht, ging einige Jahre später nach Paris zurück, gründete dort die Musikzeitung »*Union instrumentale*«, die jedoch nicht in Aufnahme kam und darum wieder einging, worauf M. um 1858 nach Frankfurt übersiedelte und den musikalischen Theil der französischen Zeitung »*Le chroniqueur*« daselbst zu redigiren begann. Von seinen Compositionen sind zu nennen: eine Ouverture zu »Hamlet«, einige Sinfonien und eine Fantasie für grosses Orchester, ferner ein Nonett für Blasinstrumente, eine Messe, ein Trio für Pianoforte, Violine, Violoncello und viele Violinsachen. Ausserdem verfasste und veröffentlichte er eine Biographie seines Lehrers Spohr unter dem Titel: »Louis Spohr. Sein Leben und Wirken. Nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856« (Frankfurt a. M., 1860).

Malibran, Maria Felicitas, geborene Garcia, zuletzt Gattin des Violinvirtuosen Charles de Bériot, gehört zu den ausgezeichnetsten, gefeiertsten, berühmtesten und genialsten Sängerinnen der neueren und neuesten Zeit. Sie wurde als die Tochter des bei der italienischen Oper engagirten spanischen Tenoristen Manoel Garcia (s. d.) am 24. März 1808 zu Paris geboren, kam mit drei Jahren nach Italien und trat schon 1813 in der Kinderrolle in Paër's »Agnese« zu Neapel im *Teatro di Fiorentini* auf. Einigen Gesangunterricht erhielt sie später von Panseron und die ersten Clavierlectionen von L. J. F. Hérold, als sich derselbe in Neapel befand. Ihr eigentliches Gesangsstudium begann sie erst 1823 in Paris unter Leitung ihres Vaters, nachdem bis dahin alle Bemühungen desselben nach dieser Richtung hin bei ihr ganz erfolglos gewesen zu sein schienen. Nun auf einmal fand die überraschendste Umwandlung ihres körperlichen und geistigen Wesens statt; ihr bewundernswürdiges Talent trat mit Riesenkraft hervor und entzückte alle Kenner, die sie bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten, 1824 in Paris, hörten. Ein Jahr später trat sie in London, wo ihr Vater eine Gesangschule errichtete, in Meyerbeer's »Crociato« als Palmira und in Rossini's »Barbier« als Rosina ihre dramatische Laufbahn unter glänzenden Auspicien an und feierte nach Beendigung der Londoner Saison Triumphe auf den Musikfesten zu York, Manchester und Liverpool. Ihr Ruf war schnell ein europäischer geworden, als ihre Laufbahn durch eine Episode unterbrochen wurde, die auf ihr junges Leben den entscheidendsten Einfluss äusserte. Ihr Vater war mit ihr 1825 an der Spitze einer italienischen Operngesellschaft nach New-York gezogen; doch das Unternehmen scheiterte. Mit Rücksicht auf des Vaters Lage nahm die Tochter die Hand eines Franzosen, Malibran, an, der für einen der reichsten dortigen Kaufleute galt, aber kaum, nachdem er sie heimgeführt hatte, seine Zahlungen einstellen musste. Sie überliess ihm hierauf die durch den Heirathscontrakt ihr ausgesetzte Summe und betrat von Neuem die Bühne. Häuslicher Zwist entfernte sie vollends von ihrem Gatten, und da ihre eigene Gage nicht einmal sicher vor der Beschlagnahme der Gläubiger desselben war, so kehrte sie im Aug. 1827 nach Europa zurück und liess sich zuerst in den Salons von Paris hören. Dort in der italienischen Oper trat sie darnach im Jan. 1828 bei Gelegenheit von Galli's Benefiz als Arsace in Rossini's »Semiramide« mit einem so ausserordentlichen Beifall wieder auf, dass sie mit einem Gehalt von 50,000 Francs für die Opernsaison von April genannten Jahres ab engagirt wurde.

Mit ihrem erneuten ersten Auftreten trat zugleich der bis dahin unverkümmerte Glanz der Pasta vor dem neu aufgehenden Gestirn zurück. Auch Henriette Sontag sah sich gezwungen, die englischen Triumphe und Lorbeeren mit ihr zu theilen, als ihre Nebenbuhlerin 1829 wieder in London erschien. Beide Künstlerinnen entzückten denn auch vereint 1830 das Pariser Publikum, bis die Sontag von der Bühne zurücktrat, und nun die M. allein bis 1832 die Franzosen und Engländer abwechselnd in Enthusiasmus versetzte. Seit 1830

unterhielt die M. ein Liebesverhältniss mit dem belgischen Violinvirtuosen Ch. de Bériot, dem sie im Laufe der Zeit zwei Kinder gebar. Diesen suchte sie 1832, als in Paris die Cholera wüthete, in Brüssel auf, und mit ihm und dem berühmten Bassisten Lablache reiste sie, einer plötzlichen Laune folgend, nach Italien ab. Dort wurde sie durch ihr Auftreten in Mailand, Bologna, Rom und Neapel bis zum Novbr. desselben Jahres rasch die Beherrscherin des Gesanges, und die entzückten Italiener warfen ihr Schätze, Sonette und Lorbeeren entgegen. Ueber Brüssel ging sie zur Saison 1833 nach London, wo sie am Drurylane-Theater auf 40 Vorstellungen engagirt war, kehrte dann wieder nach Italien zurück und hatte in den Hauptstädten des Landes bis 1835 wieder unerhörte Erfolge. Von den ungeheuren Summen, die sie erwarb, machte sie indess den alleredelsten Gebrauch. Sie übte eine wahrhaft verschwenderische Wohlthätigkeit, von der auch ihr Gatte in Amerika nicht ausgeschlossen war, so dass endlich ihre Freunde selbst Einhalt thaten und ihre Einnahmen in Empfang nahmen. Alle, die in den Kreis ihres Umgangs kamen, rühmten mit Begeisterung ihre weiblichen und häuslichen Tugenden, ihre Bescheidenheit und aufgeweckte Unterhaltungsgabe. Ihre lang ersehnte Verheirathung mit de Bériot fand endlich im März 1836 in Paris statt, nachdem ihre erste Ehe schliesslich von den französischen Gerichten in aller Form getrennt worden war. Ende April war sie wieder in London, wo sie das Unglück hatte, bei einem Spazierritt vom Pferde zu stürzen und mehrere heftige Contusionen am Kopfe davonzutragen. Anfangs schienen die Folgen nicht gefährlich; sie vermochte mit ihrem Gatten nach Brüssel zurückzukehren und in Aachen mehrere Concerte zu geben. Bald aber zeigten sich bei ihr Gehirnstörungen; sie, die lebhafte, lebensfrische Frau wurde schlaff, müde und begann sich mühsam dahinzuschleppen. Dennoch ging sie im Septbr. 1836 nach England, da sie die Einladung angenommen hatte, bei dem grossen, alle drei Jahre zu Manchester stattfindenden Musikfeste mitzuwirken. Am ersten Tage ging Alles vortrefflich wie früher; am zweiten jedoch, als sie kaum mit der Caradori ein Duett aus »Andronico« gesungen hatte, sank sie ohnmächtig nieder und musste in ihre Wohnung geschafft werden. Hier ergriffen sie fürchterliche Convulsionen und ein hitziges nervöses Fieber, und aller geschickten ärztlichen Hülfe, sowie der liebevollsten Pflege ungeachtet, starb sie am neunten Tage nach jenem Vorfall, am 23. Septbr. 1836, erst 28 Jahre alt. Ihre Bestattung in Manchester ging mit ausgesuchtem Pompe vor sich; 1838 wurden ihre Ueberreste nach Laeken bei Brüssel in ein Mausoleum geschafft, welches ihr de Bériot hatte errichten lassen, und in welchem sich auch ihr Standbild von der Hand des berühmten Bildhauers Geefs befindet.

Die M. war eine ganz aussergewöhnliche, vereinzelt grosse Erscheinung in der Kunstwelt. Ohne dass ihre Stimme von tadelloser Schönheit war, oder besonders frisch und sympathisch klang, war ihre Fertigkeit so vollendet, dass man alles Andere darüber vergass, noch vollendeter aber ihre Genialität, mit der sie den verschiedensten Kunststylen gerecht wurde. Hinreissend im tragischen Gesange, entzückte sie nicht minder durch naiven, schalkhaften Vortrag, wo derselbe erforderlich war; die energischste Leidenschaftlichkeit stand ihr nicht weniger zu Gebote, als die rührendste Sentimentalität. Auf der Bühne unterstützten sie eine reizende Erscheinung und gefühlvolle, stets meisterhafte Darstellungskunst, in Concerten aber leistete sie das Unerhörte durch eine improvisirte kühne, immer musikalische Behandlung der schwierigsten Gesangaufgaben. Der eminente Umfang ihres Organs gestattete ihr ausserdem, sowohl Alt- wie hohe Sopranparthien mit gleicher Virtuosität durchzuführen. — Diese bewundernswerthe Sängerin hatte übrigens in der streng musikalischen Schule ihres Vaters auch noch so viel allgemeine tonkünstlerische Bildung erlangt, um mit Glück sogar als Componistin auftreten zu können. Eine ziemliche Anzahl ihrer Lieder, Romanzen, Nocturnes und Canzonetten, von denen manche sehr beliebt wurden, sind im Druck erschienen. Die Gesänge von ihr, welche

man nach ihrem Tode vorfand, wurden gesammelt und als Album unter dem Titel »*Dernières pensées musicales de Marie-Félicité Garcia de Bériot*« in Paris veröffentlicht, wo sie einen starken Absatz fanden.

Malinconico (ital.), nicht *malincolico*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung schwermüthig, traurig, wofür auch *con malinconia*, d. i. mit Schwermuth, gesagt werden kann.

Malipiero, Francesco, italienischer Operncomponist, geboren 1822 zu Rovigo, trat bereits 1842 mit seiner Oper »Giovanna di Napoli« ziemlich erfolgreich in die Oeffentlichkeit. Eine spätere Oper von ihm, »Attila« (1846), ist durch die gleichnamige von Verdi verdrängt worden.

Mallinger, Mathilde, königl. preussische Kammersängerin, mit dem Baron Herrn Schimmelpfennig von der Oye vermählt, eine der bedeutendsten jetzt lebenden jugendlich dramatischen Sängerinnen, wurde am 17. Febr. 1847 zu Agram in Kroatien geboren, wo ihr Vater als Professor der Musik lebte. Sein Hauptaugenmerk bei der Erziehung der reichbegabten Tochter war, dass die Tonkunst, in welcher Professor Lichtenegger ihr erster Lehrer war, in keiner Weise vernachlässigt werde. Letzterer sprach sich so lobend über das Talent und den Fleiss seiner Schülerin aus, dass die Eltern sich entschlossen, sie gründlich in der Musik ausbilden zu lassen; ihre Wahl fiel auf das Conservatorium zu Prag, dessen Schülerin Mathilde im J. 1863 wurde. Die Professoren Gordigiani und Vogl wurden daselbst ihre Gesangslehrer. Als sie den Cursus des Conservatoriums beendet, trat sie im Anfang des J. 1866 in das wohlrenommirte Institut von Rich. Lewy in Wien ein, und dieser Schritt war bestimmt, den Anfangspunkt ihrer glänzenden Künstlerlaufbahn zu bilden. Franz Lachner kam im Hochsommer desselben Jahres nach Wien und wohnte zufällig einer der Generalübungen im Institute Lewy's bei, in welcher Mathilde M. die Agathen-Arie »Wie nahte mir der Schlummer« zu singen hatte; er hörte staunend zu und engagirte sie sofort für Münchens Hofbühne. Noch gänzlich unbekannt, trat sie als »Norma« zum ersten Male in München auf; der Erfolg war ein so überaus glänzender, dass er in der Geschichte der Münchener Oper wohl so ziemlich ohne Beispiel dastehen dürfte. Von Aufgabe zu Aufgabe wuchs die Kraft und der sich schnell verbreitende Ruf der Künstlerin, so dass ihr im J. 1869 ein brillanter Engagementsantrag von der Berliner königl. Oper, der ersten Deutschlands, gemacht und freudig von ihr angenommen wurde. Hier wurde sie bald dem Schoosskind der Berliner, der berühmten, genialen Pauline Lucca, eine nicht ungefährliche Rivalin, und als diese Letztere 1872 Berlin verlassen, behauptete die M. siegreich eine Zeit lang unumschränkt den ersten Platz unter den Sängerinnen der Berliner königl. Oper, den jetzt mit ihr in der grossen Oper Anna Hofmeister und in der komischen Minnie Hauk theilen. Auf jährlichen zahlreichen Gastspielreisen hat sie ihren Ruhm als sinnige Gesangskünstlerin weithin verbreitet. — Der, wenn auch nicht virtuos, doch gutgeschulte Sopran von Mathilde M. zählt nicht zu den grossen Stimmen; was ihm jedoch an Gewalt und Fülle abgeht, ersetzt er reichlich durch Adel und weiche Schönheit des Tones und künstlerisch ausgebildete Gleichheit der Register. Mit den gediegensten musikalischen Eigenschaften verbindet Frau M. (wie sie sich seit ihrer Verheirathung nennt) ein so bedeutendes schauspielerisches Talent, dass sie in den Wagner'schen Frauengestalten, Elsa und Eva, sie poetisch darstellend, stets ihre besten Triumphe feiert. Ihr Repertoire ist, Dank ihrer vielseitigen Gestaltungskraft, ausserordentlich umfangreich: von den beiden Gluck'schen Iphigenien an bückt es sich hinunter bis zum burlesken Singspiel. Am glücklichsten bewegt sich die Begabung unserer Künstlerin in allen rein lyrischen Parthien; in ihnen decken sich ächt künstlerisches Wollen und Können, das stimmlich für hochdramatische Aufgaben, wie Donna Anna, Fidelio, Valentine u. s. w., nicht ausreicht und in solchen, wie Gounod's »Julia«, die letzte Technik vermissen lässt. In der komischen Oper, so schalkhaft sie

auch Frau Fluth, Susanna, Zerline (Fra Diavolo) zu gestalten weiss, übertreibt sie vielfach, oder thut zum Wenigsten hin und wieder des Guten zu viel. L—l.

Maltitz, Gotthilf August Freiherr **von,** dramatischer Dichter und politischer Schriftsteller, geboren am 9. Juli 1794 zu Königsberg i. Pr., war aus Liebhaberei ein ausgezeichneter Clavierspieler und überhaupt ein guter Musikverständiger. Trotz eines körperlichen Gebrechens verliess er 1812, um dem Rufe des Königs von Preussen zum Freiheitskampfe zu folgen, die Forstakademie zu Tharand. Nach beendigtem Kriege reiste er nach Italien und liess sich hierauf in Berlin nieder, welche Stadt er jedoch 1828 wegen seiner liberalen schriftstellerischen Erzeugnisse auf Cabinetsbefehl verlassen musste. Er lebte hierauf in Hamburg, Paris und Dresden, wo er am 7. Juni 1837 starb. In Hamburg hat er u. A. auch ein Buch verfasst, betitelt: »Denkmal der berühmten musikalischen Künstler Mozart, Beethoven, Hummel, Kalkbrenner, Field, Weber, Ries, Moscheles und Czerny«.

Maltot, Monsieur **de,** berühmter französischer Theorbenvirtuose, war in der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts im Opernorchester zu Paris angestellt und auf diesem Posten der Vorgänger Campion's, welcher in seinem *»Traité d'accompagnement«* M.'s ehrenvoll erwähnt und von ihm rühmt, er habe die Basslaute verbessert.

Malvoisin, Robert **de,** altfranzösischer Dichter und Musiker, betheiligte sich 1168 am Kreuzzuge. Zwei seiner im Manuscript erhalten gebliebenen Lieder besitzt die Staatsbibliothek in Paris.

Malzat, Johann Michael, vorzüglicher deutscher Virtuose auf Oboe und englischem Horn, sowie guter Instrumentalcomponist, geboren um 1730 zu Wien, wo sein Vater kaiserl. Kammermusicus war und zugleich sein Lehrer wurde. Nachdem M. mehrere Jahre lang in den Diensten des Erzbischofs von Salzburg gestanden hatte, besuchte er, concertirend und Aufsehen erregend, Frankreich, Italien, die Schweiz und liess sich endlich als Musiklehrer zu Botzen in Tyrol nieder, wo er 1791 starb. Von seinen Compositionen erschienen: Drei concertirende Sinfonien für Oboe und englisches Horn, Concerte für diese Instrumente, sowie für Fagott, Violoncello u. s. w., ein Septett für englisches Horn und andere Instrumente, drei Oboe-Sextette, vier Quintette mit Oboe und Flöte, elf Quartette für verschiedene Instrumente, zwei concertirende Sinfonien für Oboe und Fagott u. s. w.

Mamertus, Claudius, Bruder des Erzbischofs von Vienne, dessen Vicar er war, lebte um 460 n. Chr. und soll nach dem Zeugniss einiger Zeitgenossen der Verfasser des Textes und der Gesangweise der Kirchenhymne *»Pange lingua etc.«* gewesen sein. Von Anderen wird diese Hymne jedoch dem Venantius Fortunatus zugeschrieben. Uebrigens ist der Gesang der Hymne, wie er sich im römischen Antiphonar befindet, nicht der, welchen M. verfasst haben soll, weshalb ein streitiger Autor schon gar nicht aufkommen kann.

Mammini, Luigi, italienischer Kirchencomponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Cremona und veröffentlichte von seiner Composition: *»Missae et psalmi dominicales cum Salve regina 5 vocibus«* (Venedig, 1678).

Manara, Francesco, einer der besten italienischen Kirchencomponisten des 16. Jahrhunderts, stand um 1530 in den Diensten des Herzogs von Ferrara. Gestorben ist er in hohem Alter, doch weiss man nicht wann. Vierstimmige Madrigale von ihm, 1555 in Venedig gedruckt, befinden sich auf der Bibliothek zu München. — Nicht zu verwechseln mit ihm ist Giovanni Antonio M., ein Dominicanerpater, geboren 1638 zu Venedig und wohnhaft zu Bologna. Dort gehörte er zu den ersten Mitgliedern der alten, 1668 gegründeten philharmonischen Akademie. In den Jahren 1665 und 1672 wurden zu Bologna zwei Oratorien von ihm aufgeführt, von denen aber selbst die Titel verschollen sind. Ein drittes hiess: *»Cuor umano all' incanto«*.

Mancando (ital.), abgekürzt *manc.*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung

dahinschwindend, abnehmend und daher identisch mit *calando* und *diminuendo* (s. d.), wenngleich es nicht allein die Stärke in's Auge fasst.

Manche (französ.; ital.: *manico*), der Hals an der Geige, Guitarre, Laute u. s. w.

Manchicourt, Pierre, auch Mancicourt geschrieben, belgischer Tonsetzer, geboren um 1510 zu Bethune in Artois, war zuerst Canonicus in Arras und später Lehrer der Chorknaben an der Kathedrale zu Tournay. Im J. 1558 begab er sich nach Antwerpen, von wo aus er 1560 nach Madrid berufen und zum Kapellmeister Philipp's II. ernannt wurde. Als solcher starb er im Juli 1564 zu Madrid. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Motetten unter den Titeln »*Cantiones musicae*« (Paris, 1539) und »*Modulorum musicalium etc.*« (Paris, 1545), ferner eine »*Missa 4 vocum cui titulus: Quo abiit dilectus*« (Paris, 1568). Andere vierstimmige Messen von ihm, sowie Kirchenstücke zu fünf und sechs Stimmen finden sich in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts. Eine fünfstimmige Messe von ihm vom J. 1546 bewahrt handschriftlich die Hofbibliothek in Wien auf.

Mancinelli, Andrea, italienischer Flötenvirtuose, kam 1775 nach Paris und ging dann nach London, wo er sich als Musiklehrer niederliess und 1802 starb. Er hat 32 Flötenduos componirt, die in fünf Heften in Paris und London herausgekommen sind. — Nahe verwandt mit ihm, vielleicht sein Sohn, war Domenico M., ebenfalls ein Flötenvirtuose, von dessen Composition sechs Notturni für Flöte und Violine und acht Trios für zwei Flöten und Bass Ende des 18. Jahrhunderts in Berlin erschienen sind.

Mancini, Curzio, italienischer Tonsetzer der römischen Schule, war von 1589 bis 1591 Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom und 1607 an San Giovanni in Laterano, in welchem letzteren Amte Abbondio Antonelli 1608 sein Nachfolger wurde. M. hinterliess 32 vier- bis achtstimmige Motetten im Manuscript, und 1608 sind achtstimmige Litaneien von ihm im Druck erschienen. Cereto zählte ihn 1601 unter die vorzüglichsten zeitgenössischen Tonkünstler Italiens.

Mancini, Francesco, italienischer Componist von Ruf, geboren 1674 zu Neapel, studirte am *Conservatorio di Loreto* daselbst und wurde nachgehends zum Lehrer an derselben Anstalt berufen. Im Alter von 16 Jahren componirte er seine erste Oper, betitelt »Alfonso«, welche 1697 im Jesuitencollegium aufgeführt wurde. Dieser folgten »Ariovisto« (1702 im *Teatro San Bartolomeo* gegeben) und für die Congregation von Rosario die beiden Oratorien »*L'arca del testamento in Gerico*« und »*Il laccio purpurea di Raab*«, ferner die Opern »*Gli amanti generosi*« (1705) und »*Alessandro il grande in Sidone*« (1706). Bis dahin war M. Orchesterdirektor am *Teatro San Bartolomeo* gewesen. Als er 1709 für das Theater des Vicekönigs die Oper »Engelberto« schrieb, erhielt er jedoch den Titel eines zweiten königl. Kapellmeisters. Nun lieferte er 1710 »*Il marito fugitivo*«, 1713 »*Artaserse rè di Persia*«, anlässlich der Geburt des Kaisers Karl VI., und »*Il gran mogol*«, letztere Oper für das Theater San Benedetto. Im J. 1714 componirte er die Musik zu einem Drama, betitelt »*Il genero umano in catena*«, die jedoch nicht zur Aufführung gelangte, und 1720 wurde er zum ersten Lehrer des Conservatoriums di Loreto ernannt, für dessen Zöglinge er »*Il cavaliere bretone*« setzte. Zwei Jahre später führte er im Theater San Bartolomeo seinen »Trajano« mit komischen Intermezzi auf. Im J. 1728 wurde er zum ersten königl. Kapellmeister ernannt und brachte seine »*Orontea*« zur Darstellung, worauf 1732 »*Alessandro nelle Indie*« mit dem Intermezzo »*La Levantina*« wiederum im San Bartolomeo-Theater und 1733 das Oratorium »Elia« folgte. Ausserdem hat er noch zwei oder drei Opern, unter diesen die »*Hidaspe*« betitelte, welche 1710 als erste vollständige italienische Oper in London gegeben wurde, sowie das Oratorium »*L'amor divino trionfante nella morte di Cristo*« (1700 in Rom aufgeführt) und ein achtstimmiges Magnificat componirt. Geminiani und Hasse spenden seinen dramatischen Partituren grosses Lob, wogegen Burney die Oper »Hidaspe« in Bezug auf

künstlerischen Werth sehr tief stellt. M. selbst starb 1739 zu Neapel. Ein vierstimmiges Magnificat mit Instrumentalbegleitung von ihm findet sich im Manuscript in der Hofbibliothek zu Wien, drei Cantaten ebenso in der Bibliothek des Königs von Sachsen zu Dresden.

Mancini, Giovanni Battista, einer der vorzüglichsten italienischen Gesanglehrer, geboren 1716 zu Ascoli im Kirchenstaate, besuchte seit früher Jugend die berühmte Singschule Bernacchi's zu Bologna, in welcher er die eingehendsten und strengsten Studien durchmachen musste. Als tiefer Kenner der gediegenen Gesangsmethode in ganz Italien gepriesen und von allen Seiten her als Lehrer gesucht, wurde er 1760 nach Wien berufen, um die Erzherzoginnen zu unterrichten, und starb in der österreichischen Hauptstadt am 4. Jan. 1800. Er hat ein vorzügliches literarisches Werk über den Gesang veröffentlicht, das den Titel führt: »*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*« (Wien, 1774; 2. verb. Aufl. Mailand, 1777), und das besonders in Frankreich als eine der allerbesten Lehrmethoden in zahlreichen Uebersetzungen und Auszügen verbreitet wurde. In Cramer's Magazin (1. Jahrg. S. 494 flg.) findet man weitere Nachrichten von diesem wichtigen Buche, und Hiller hat in der Vorrede zu seiner »Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange« einen kurzen Auszug daraus, das Historische betreffend, mitgetheilt.

Mancinus, Thomas, deutscher Tonsetzer, geboren 1560 im Mecklenburg'schen, war bis 1604 fürstl. braunschweig'scher Kapellmeister. Er gehörte, und zwar als der 50. Examinator, mit zu den Sachverständigen, welche 1596 die Orgel zu Grüningen zu prüfen hatten. Von ihm erschienen 1588 im Druck 67 geistliche und weltliche *Cantiones*, sodann aber auch: »Newe lustige vnd höffliche weltliche Lieder mit 4 vnd 5 Stimmen« (Helmstädt, 1588) und »Hochzeit-Lied von 5 Stimmen« (Helmstädt, 1591). In der Proske'schen Bibliothek befinden sich auch vier fünfstimmige lateinische Madrigale von ihm.

Mandanici, Placido, fruchtbarer italienischer Componist, geboren 1798 zu Barcellona auf Sicilien, begann mit 15 Jahren seine musikalischen Studien und bezog zwei Jahre später das Conservatorium zu Palermo. Dort fuhr er fort, sich besonders mit dem Violoncello zu befassen, sodann aber auch andere Instrumente zu erlernen. Im J. 1820 erhielt er am Theater zu Reggio in Calabrien die Stelle als Contrabassist und warf sich gleichzeitig auf das Pianofortespiel. Hierauf begab er sich 1824 nach Neapel, studirte unter Raimondi's Leitung noch eingehender Composition und ging einen Contrakt ein, der ihn verpflichtete, für die königl. Theater die Balletmusiken zu liefern. Zu gleicher Zeit schrieb er für das *Teatro del Fondo* die Oper »*L'isola disabitata*«, für San Carlo »Argene«, ferner »*Il marito di mia moglie*« und »*Gli amanti alla prova*« für das Nuovo-Theater. Als Gesangs- und Compositionslehrer liess sich M. 1834 in Mailand nieder, schrieb zwei Jahre später für das Carignano-Theater in Turin die Oper »*Il segreto*« und liess 1837 in Mailand »*Il rapimento*« aufführen. Ausser diesen Opern hat er zahlreiche Ballets, mehrere Vocal-, Instrumental- und Kirchensachen zu drei und vier Stimmen componirt. Im J. 1841 lieferte er noch für Mailand: »*Il buontempone della porta ticinese*«, welche Oper einen ziemlich bedeutenden Erfolg hatte, und 1843 wurde er nach Palermo berufen, um »*Maria degli Albizzi*« zu bringen. Hierauf kehrte er nach Mailand zurück, starb aber in Genua am 5. Juni 1852. Unter seinen im Druck erschienenen Werken befinden sich 24 treffliche Gesangsübungen und Vocalisen, im Uebrigen aber nur weniges Andere.

Manderscheidt, Nicolaus, berühmter deutscher Orgelbauer, geboren am 2. April 1580 zu Trier, starb an seinem Geburtstage 1662 zu Nürnberg, wo die Hauptstätte seines Wirkens gewesen ist. Noch 1657 hatte er daselbst als »Raths-Orgelmacher« die zweite Orgel in der Sebalduskirche mit 13 Stimmen für 800 Gulden gebaut. Im J. 1654 war er von Walch in Kupfer gestochen worden.

Mandini, Paolo, ein vorzüglicher italienischer Tenorsänger, geboren 1757 zu Arezzo, erhielt seine gesangliche Ausbildung durch den zur Zeit hoch-

geschätzten Singlehrer Saverio Valento und debutirte 1777 auf der Opernbühne zu Brescia mit grossem Erfolge. Schon 1781 wurde er auf mehrere Jahre für das Scala-Theater in Mailand engagirt, woselbst er an der Seite der berühmten Sängerin Anna Morichelli-Rosello in Opern wie »*Il falegnano*« von Cimarosa, »*Il vecchio geloso*« von Alessandri u. s. w. unter ehrenvollstem Beifall sang. Nicht minder gefiel er hierauf in Turin, Parma, Bologna, Rom und 1787 in Venedig. Im folgenden Jahre war er mit der Morichelli wieder in Mailand. Glänzende Triumphe wurden ihm von 1789 bis 1791 in Paris zu Theil, wo ihn Viotti für das *Théâtre de Monsieur* gewonnen hatte. Die Franzosen rühmten besonders seinen gewandten dramatischen Ausdruck und seinen vollendeten Vortrag. Die Schreckenstage von 1792 lösten die vortreffliche italienische Oper in Paris auf, und M. kehrte nach Italien zurück, wo er während des Carnevals von 1794 in Venedig auftrat. Im J. 1805 sang er sogar in Berlin, war aber nur noch der Schatten von dem, was er ehemals gewesen. Bald darauf zog er sich nach Bologna zurück, wo er hochbetagt am 27. Jan. 1842 gestorben ist.

Mandoline (ital.: *Mandolina* oder *Mandola*) heisst ein kleines, in Italien noch heute vorkommendes, mit fünf, auch vier Chören (Stahl- und Messingsaiten) bezogenes lautenartiges Instrument, welches sowohl mit einem Finger der rechten Hand, als mit einem Federkiel (Plectrum) gespielt wird. Der Hals der M. ist viel kleiner als der der Laute (s. d.). Die mailändische M. (fünfchörig) ist in kl. *gg* (beide übersponnen), $\overline{c}\,\overline{c}$, $\overline{a}\,\overline{a}$, $\overline{\overline{d}}\,\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}\,\overline{\overline{e}}$ und die neapolitanische (vierchörig) in kl. *g g*, $\overline{d}\,\overline{d}$, $\overline{a}\,\overline{a}$, $\overline{\overline{e}}\,\overline{\overline{e}}$ gestimmt. Als grosser, vielleicht grösster Virtuose auf diesem dürftigen Instrumente machte sich der Italiener Vimercati aus Mailand (1834 als schon bejahrter Mann) auch in Deutschland bekannt. Eine Original-M.schule in deutscher Sprache giebt es nicht. Von Fouchetti erschien überhaupt erst eine solche französisch 1770 in Paris, die in deutscher Uebersetzung auch bei uns allenfalls gebraucht wird. Bei dem Ständchen im »Don Juan«, welches die Art der Verwendung der M. im Accompagnement in interessanter Weise zeigt, findet dies Instrument mitunter noch hier und da eine charakteristische Verwendung. Th. R.

Mandora (ital.), ebenfalls wie die Mandoline ein lautenartiges Instrument und in der äusseren Form und Gestalt, Spielart u. s. w. der letzteren ganz gleich, muss aber dennoch von derselben unterschieden werden. Denn die M. kommt noch weit mehr als die Mandoline der Laute (s. d.) nahe; wie letztere hat sie acht Saitenchöre und die Quinte einchörig. Alles Weitere findet man in dem Artikel Laute.

Mandurchen, auch Mandürichen und Mandoer, ist nicht, wie sich aus dem Worte entnehmen lassen könnte, eine kleine Mandora, sondern eine kleine Pandure, eine Pandurina (s. d.), also ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, welches von den alten Assyrern stammt.

Manelli, Carlo, italienischer Violinist und Componist aus Pistoja, lebte zu Rom, wo 1682 ein Werk Violinsonaten von ihm herauskam. — Von weit grösserer Bedeutung für die Geschichte der Musik ist sein vorangegangener Zeitgenosse und Landsmann Francesco M., einer der ältesten Operncomponisten, die es überhaupt giebt. Geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Tivoli, componirte er die von Benito Ferrari gedichtete erste wirkliche Oper, betitelt: »Andromeda«, welche 1637 zu Venedig auf Kosten des Dichters durch die vorzüglichsten Virtuosen, die derselbe aus ganz Italien zusammenkommen liess, aufgeführt wurde, und durch den Beifall, den sie fand, sehr viel zur Verbreitung der Opernmusik über ganz Italien beitrug. In Venedig baute man denn zuerst auch eigene Opernhäuser, und das erste derselben war das Theater San Cassiano, in welchem auch die Opern von Cavalli und Monteverde zur Aufführung gelangten. Im J. 1638 lieferte M. seine zweite Oper: »*La maga fulminata*«, Text gleichfalls von Ferrari und durch diesen in der-

selben Weise in Venedig, 1641 auch in Bologna zur Aufführung gebracht. M. schrieb nun auch für andere Orte seines Vaterlandes Opern, und man nennt von diesen: »*Temistocle*« (1639 für Florenz), »*Alcale*« (1642 für dieselbe Stadt), »*Ercole nell' Erimanto*« (1651 für Piacenza), »*Il ratto d'Europa*« (ebendaselbst 1653) und »*I sei Gigli*« (1666 für Ferrara). Das Todesjahr M.'s wird mit annähernder Genauigkeit um 1670 gesetzt.

Manelli, Pietro, vorzüglicher italienischer Komiker und Buffosänger. stand 1750 und später in Paris als erster Sänger an der Spitze einer Gesellschaft von Darstellern italienischer Intermezzi und trug besonders viel zu der Umwälzung bei, welche zu derselben Zeit mit der französischen Musik vorging. In dieser Art hat er das Verdienst, Gluck's kräftiger Vorarbeiter in Frankreich gewesen zu sein. Im J. 1754 kehrte M. nach Italien zurück, und seitdem fehlen die Nachrichten über ihn.

Manent, Nicolás, fruchtbarer und talentvoller spanischer Componist der Gegenwart, geboren am 22. Juni 1827 in Mahon auf der Insel Minorca, erhielt, noch nicht sechs Jahre alt, seinen ersten musikalischen Unterricht beim Stadtkapellmeister im Clavierspiel, später auch in der Harmonielehre, Composition und auf anderen Instrumenten. Von seinem siebenten bis 14. Jahre fungirte er sogar als erster Flötist im Orchester und schrieb eine Reihe von Tanzstücken für dasselbe. Bis 1847 nahm er auch noch bei dem Organisten der Kirche von San Francisco Unterricht und siedelte hierauf nach Barcelona über, wo er als Contrabassist Anstellung im Liceo-Theater fand und diesen Posten ausfüllte, bis er 1851 zum Kapellmeister der Parochialkirche von San Jaime ernannt wurde. Hatte er bis dahin Ouverturen und andere Instrumentalwerke componirt, so beschäftigte ihn jetzt fast ausschliesslich die religiöse Musik zur Bereicherung des Repertoires seiner Kirche, welches letztere sehr unvollständig war. Er schuf auf diesem Gebiete 25 Messen, die meisten mit Orchesterbegleitung, einige Requien und Stabat mater, ferner Misereres, Salves. Rosarien, Litaneien und andere Kirchenstücke, die einen nicht unbedeutenden Werth beanspruchen. Gleichzeitig aber that sich M. auch als dramatischer Componist hervor. Zuerst schrieb er 1853 zwei castilianische Zarzuelas: »*La tapada del retiro*« und »*Tres para una*«, die erste für das Liceo-Theater, die andere für das Santa-Cruz-Theater in Barcelona. Reich an melodischen Schönheiten, trefflichen musikalischen Ideen und wirkungsvoll instrumentirt, hatten beide Partituren den besten Erfolg, nicht minder die dreiaktige Oper »*Gualtiero de Monsonis*«, welche 1857 das Lyceum brachte. Für dies Theater componirte er auch mehrere reizende Ballets, wie »*El carnaval de Venecia*«, »*La contrabandista de rumbo*« (auch in London an zwanzig auf einander folgenden Abenden gegeben), »*La perla de oriente*«, »*Apolo*« u. s. w. Von seinen Ouverturen gelangten eine über Melodien des Don José Anselmo Clavé und eine andere über Motive seines eigenen Stabat mater zu hervorragender Beliebtheit. Besonders aber als Zarzuelacomponist über catalonische Stoffe ist M. für die Theater zweiten und dritten Ranges wichtig geworden, indem er deren zehn theils für den Circo von Barcelona, dessen Orchesterdirektor er ist, theils für verschiedene Sommertheater componirte, die ungemein gefielen. Bis 1875 hatte M. überhaupt etwa 240 Werke geschaffen, die sich über alle Zweige der Musik erstrecken, und mehr steht von ihm noch zu erwarten.

Manenti, Giovanni Pietro, italienischer Tonkünstler, der 1601 von Cerreto den besten des Landes zugezählt wird. Näheres über ihn ist leider nicht bekannt geblieben, und Arbeiten von ihm bis jetzt noch nicht gefunden worden.

Manes oder Mani, latinisirt Manichaeus, persischer Philosoph und Stifter eines gnostischen Religionssystems, welches im 4. Jahrhundert n. Chr. zahlreiche Anhänger, Manichäer genannt, im Orient und darüber hinaus zählte, lebte im 3. Jahrhundert. Um 270 trat er mit seiner Lehre, welche Parsismus und Christenthum combinirte, hervor, wurde aber von den Christen excommunicirt, von den Magiern verfolgt und soll um 277 in der Burg Arabion durch

den König Baharam lebendig geschunden worden sein. Obwohl sich die Auserwählten seiner Secte unter Anderem auch der Musik zu enthalten hatten, so war doch M. selbst, wie wenigstens der arabische Schriftsteller Ibn Schahna berichtet, der Erfinder des von den Arabern Oud genannten Lauteninstrumentes.

Manfredi, Filippo, ausgezeichneter italienischer Violinvirtuose, geboren zu Lucca um 1738, war ein Schüler Tartini's. Mit seinem Landsmann Boccherini eng befreundet, unternahm er mit demselben 1769 eine Kunstreise durch die Lombardei, über Turin, durch das südliche Frankreich, worauf Beide 1771 in Paris ankamen, wo M. mit den Quartetten und Trios seines Gefährten wahrhaften Enthusiasmus hervorrief. Hierauf begaben sich die Freunde nach Madrid, wo der Infant Don Luis, Sohn des Königs Karl III., sie mit Gunstbezeugungen überschüttete und M. zum ersten Violinisten seiner Kammermusik ernannte. Als solcher starb er aber bereits 1780 in Madrid. Er hat, meist in Paris, viele Concerte, Trios, sechs Sonaten und sechs Solos, alles für Violine, von seiner Composition veröffentlicht. — Auch einen Componisten Luigi oder Lodovico M. hat es gegeben, einen Franciscaner-Mönch, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Venedig sich aufhielt, woselbst er 1638 und 1641 vier- und fünfstimmige Motetten und Madrigale, sowie vier Bücher Concerte für fünf Singstimmen herausgegeben hat. — Noch früher lebte Muzio M., genannt »*Il formo academico*«, von dem man aber nur noch weiss, dass in Venedig 1606 Madrigale seiner Composition erschienen sind. — Endlich ist noch eine Sängerin, Maria Maddalena M., zu nennen, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts einen bedeutenden Ruf in Italien besass und 1720 Hofsängerin des Königs von Sardinien in Turin war.

Manfredini, Francesco, italienischer Violinvirtuose und Componist, geboren 1673 zu Bologna, wurde 1704 zum Mitglied der philharmonischen Akademie seiner Vaterstadt ernannt und hat Sinfonien, Streichquartette und Violinconcerte seiner Composition veröffentlicht, wovon das meiste in Amsterdam gedruckt und von dort aus bekannt geworden ist.

Manfredini, Vincenzo, italienischer Componist und musikalischer Theoretiker, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Pistoja, studirte die Composition in Bologna und Mailand unter Perti und Fioroni und begab sich 1755 mit einer Sängergesellschaft nach St. Petersburg. Durch einige schwungvolle Balletmusiken gewann er die Gunst der Kaiserin, welche ihn zum Clavierlehrer des Grossfürsten, nachmaligen Kaisers Paul I. ernannte, dessen Kammermusik M. später auch zu dirigiren hatte. Diesem seinem Schüler widmete er sechs Claviersonaten, welche die Kaiserin mit tausend Rubeln honorirte. Bis 1765 schrieb er auch mehrere Opern, unter diesen »*Olimpiade*«, »*Alessandro nell' Indie*« u. s. w., sah sich aber hierauf in diesem Fache durch den neuen Ankömmling Galuppi verdrängt und beschäftigte sich nur noch mit Balletcompositionen. Im J. 1769 sagte er Russland gänzlich Lebewohl und verzehrte sein ziemlich bedeutendes Vermögen in Bologna, nur noch mit Schriftstellerei beschäftigt. Zuerst veröffentlichte er: »*Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprender i principj della musica, il portamento del basso sopra gli stromenti da tasti, come l'organo, il cembalo etc.*« (Venedig, 1775; 2. Aufl. ebendas. 1797); einige Jahre darauf, veranlasst durch einen Streit mit Arteaga über dessen »*Rivoluzioni del teatro etc.*«: »*Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*« (Bologna, 1778). Im J. 1785 war M. einer der Redacteure des »*Giornale enciclopedico*« in Bologna, selbstverständlich in dessen musikalischem Theile. Von seinen Compositionen ist ausser den oben erwähnten Claviersonaten nur gedruckt: ein Duett und sechs Arien aus der Oper »*Olimpiade*«. Gestorben ist M. wahrscheinlich noch vor 1800.

Manfredus, Sebastianus, eigentlich wohl Manfredi, italienischer Geistlicher und Orgelvirtuose, geboren zu Castel Leone, glänzte in letztgenannter Eigenschaft seit 1558 viele Jahre lang in Venedig.

Manfroce, Nicolò, hochbegabter italienischer Componist, geboren 1791

zu Palma in Calabrien, studirte die Composition unter Tritto auf dem königl. Collegium in Neapel, worauf er nach Rom ging und noch einige Unterrichtsstunden bei Zingarelli genoss. Kaum 15 Jahre alt geworden, begann er zu componiren und liess in seinen Werken ein Genie erkennen, welches nur etwa noch mit Rossini zu vergleichen gewesen wäre. Leider aber starb er bereits im J. 1813 zu Neapel, noch nicht 22 Jahre alt. Schon seine erste, für Rom 1810 geschriebene Oper hatte Enthusiasmus erweckt, nicht minder im Theater San Carlo in Neapel seine grosse Cantate in zwei Theilen, »*Armida*«. Es folgten mit demselben Glück noch die ernste Oper »*Piramo e Tisbe*«, deren Ouverture als die glänzendste vorrossini'sche Instrumentalcomposition Italiens angesehen wurde, und endlich die grosse, zu Napoleon's Geburtstag 1812 im Theater San Carlo aufgeführte Cantate »*La nascita d'Alice*«. Von seinen Kirchenwerken sind zu nennen: zwei vierstimmige und eine achtstimmige Messe, letztere für zwei Chöre und zwei Orchester, Vespern, ein dreichöriges Miserere; sodann sechs Sinfonien, Arien, Duette und sonstige Gesangssachen. Der Schmelz und der Ausdruck von M.'s Melodien, die Kraft seiner Harmonien und die Neuheit seiner Instrumentation, Alles kündete einen zu eminenten Hoffnungen berechtigenden jungen Künstler an, der zu früh dem Leben und der Musik entrissen worden ist.

Mangean, angesehener französischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, lebte zu Paris und war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Mitglied des dortigen *Concert spirituel.* Gestorben ist er im J. 1756. Von seinen zahlreichen Compositionen erschienen Trios und zwei Hefte Duos für Violinen, sowie ein Werk Solostücke für dasselbe Instrument.

Mango, Vincenzo, Abbé, italienischer Musikgelehrter, geboren 1741 als Sprössling einer altadlichen Familie zu Palermo. Trotzdem er taub war, erlangte er durch den energischen Willen seines Geistes eine vollkommene Kenntniss der Systeme der alten und neuen Musik, so dass er befähigt war, acht handschriftlich erhalten gebliebene Werke hierüber zu verfassen, nämlich: »*Elementi della moderna musica etc.*«; »*Discorso sopra caratteri della musica*«; »*Progretto della note novelle della musica*« *etc. etc.*

Mangold, eine seit Anfang des 18. Jahrhunderts rühmlichst bekannte deutsche, speciell hessische Familie von Musikern, als deren erstes hervorragendes Glied Johann Heinrich M. bekannt ist. Dieser, geboren 1689 zu Umstadt, in der hessischen Provinz Starkenburg, war Stadtmusicus daselbst und starb 1773. — Sein Sohn, Johann Wilhelm M., geboren 1736 zu Umstadt, siedelte 1764 nach Darmstadt über, verheirathete sich dort und wurde später Stadtmusicus der Haupt- und Residenzstadt Darmstadt. Wie als Lehrer verschiedener Orchesterinstrumente, so war er als tüchtiger Orchestergeiger sehr geschätzt und ward deshalb auch 1781 in die vom Erbprinzen Ludwig, nachherigem ersten Grossherzoge des Landes gegründete Hofkapelle gezogen. Er starb 1806, und von seinen Söhnen sind fünf als vortreffliche Musiker zu nennen, nämlich: 1) Georg M., geboren am 7. Febr. 1767 zu Darmstadt, wurde, bei früh ausgesprochener Befähigung für das Geigenspiel, durch den kurmainz'schen Concertmeister Schick völlig als Violinist ausgebildet. Seit 1801 gehörte er als Hofconcertmeister und seit 1817 als Hofmusikdirektor der grossherzogl. Kapelle in Darmstadt an und starb daselbst am 18. Febr. 1835. Als Pfleger der Kammermusik und als ausgezeichneter Quartettspieler hat er sich ausgezeichnete Verdienste erworben, indem er in seinem Hause die Kunstfreunde Darmstadts in mustergültiger Weise jahrelang mit den Produkten dieser edlen Gattung von Musik bekannt machte. — 2) August Daniel M., geboren am 25. Juli 1775 zu Darmstadt, leistete sowohl als Clarinettist, sowie später als Violoncellist sehr Tüchtiges. Im J. 1798 trat er in die Privatkapelle des Kaufmanns Bernhard zu Offenbach, deren Dirigent er bald darnach wurde, bis er zu Anfang des 19. Jahrhunderts sich als Mitglied des Orchesters in Frankfurt a. M. gewinnen liess. Eine hierauf in Gesellschaft seines Neffen

Wilhelm M. (s. weiter unten) angetretene Kunstreise durch Holland, weiterhin durch Norddeutschland schaffte seinem schwungvollen, fertigen und geistig ungemein belebten Spiele überall grossen Beifall. Im J. 1814 endlich wurde er in der Darmstädt'schen Kapelle angestellt und starb 1842 mit dem Titel eines Concertmeisters. — 3) Ludwig M., geboren 1777, war guter Violinist und starb 1829 als Kammermusiker in seiner Vaterstadt Darmstadt. Sein Sohn, Georg Karl M., geboren 1812 zu Darmstadt, liess sich von J. N. Hummel zu einem gewandten und fertigen Pianisten ausbilden, worauf er als Musiklehrer und Componist eine vortheilhafte Stellung in London einnahm. — 4) Paul M., geboren 1780 in Darmstadt, war ein vorzüglicher Fagottist und ein guter Bratschist, der 1851 starb, nachdem er der Darmstädter Kapelle seit 1808 als Kammermusiker angehört hatte. — 5) Karl Friedrich M., geboren 1784 zu Darmstadt, ein ausgezeichneter Waldhornist, war wie sein Bruder Paul von 1801 bis 1808 französischer Regimentsmusiker. Dann fand auch er in der Darmstädter Kapelle Anstellung und wirkte in derselben, bis er 1849 pensionirt wurde. Auch sein Sohn, Ludwig M., geboren 1813 in Darmstadt, gehörte diesem Institute als Violinist an, bis er 1870 pensionirt wurde.

Mangold, (Johann) Wilhelm, ältester Sohn Georg M.'s (s. im voranstehenden Art.), nebst seinem Bruder Karl Amand M. (s. weiter unten) der bedeutendste und musikalisch begabteste Träger des Namens M., wurde am 19. Novbr. 1796 zu Darmstadt geboren. Den ersten Unterricht im Violinspiel erhielt er von seinem Vater, in der Theorie dagegen von Rinck und vom Abt Vogler. Bereits im Alter von 14 Jahren, 1810, ward er als Violinspieler an der Kapelle angestellt mit einer Gage von 160 fl., 2 Klaftern Holz, 2 Malter Korn, 3 Malter Weizen, 6 Hühnern und einem Hahn, sowie mit einer Uniform, welche aus einem grünen Frack mit rothen Umschlägen, gelben Beinkleidern, weissseidenen Strümpfen, Schnallenschuhen, einem aufgeschlagenen Hute und einem Degen bestand. Nach schüchterner Knabenweise schlüpfte er in diesem Anzuge immer den Mauern entlang durch den Herrengarten in die Kapelle, sein Geigenkästchen tragend. In den Jahren 1815 bis 1818 genoss er drei Jahre lang den Unterricht des Conservatoriums zu Paris. Obgleich es damals schwer hielt, dass Ausländer aufgenommen wurden, erhielt er durch die Verwendung Spontini's und Méhul's, an welche er empfohlen war, den Eintritt als *élève auditeur*, kam in die Klasse Méhul's, und als dieser nach einem halben Jahre starb, wurde er mit Halévy, Batton und Le Borne der Klasse Cherubini's zugetheilt. Da dies Quartett allein in der Klasse blieb, so verpflanzte Cherubini den Unterricht in seine Wohnung und an seinen Bücherschrank, und bildete sich daraus ein sehr gemüthliches, interessantes Zusammenleben. Nach Darmstadt zurückgekehrt, wurde M. als Kammermusiker und 1819 als Concertmeister angestellt. Sodann ernannte ihn Ludwig I. 1825 zu seinem Hofkapellmeister, welches Amt er sowohl noch unter Ludwig II., als unter Ludwig III. versah, bis ihn dieser 1858 in Anerkennung seiner treuen 48jährigen Dienstzeit in den Ruhestand versetzte.

M. war der letzte Kapellmeister, welcher zugleich der selbstständige artistische Leiter dieser Kunstanstalt war. Er wirkte mit liebevoller, gewissenhafter Hingabe an die Kunst in seiner Kapelle und sorgte in jeder Beziehung für sie väterlich und rechtlich, suchte ihre finanzielle Lage nach Kräften zu heben und nachhaltig zu verbessern, und hatte ein theilnehmendes Ohr und Herz auch für die Privatangelegenheiten der einzelnen Glieder, deren einige seine speciellen Schüler waren. Auch ging er dem Hofbaumeister Arnold mit seinen in Paris gesammelten Erfahrungen über die baulichen und örtlichen Veränderungen der Stellung der Instrumente thatkräftig zur Seite. Im Dienst streng, pünktlich und unermüdlich, brachte er die Leistungen der Kapelle zu einer seltenen, weithin bekannten Meisterschaft. Von 1825 bis 1830 leitete er besonders die Spontini'schen Opern »Olympia«, »Vestalin«, »Ferdinand Cortez«, die Gluck'schen Opern »Iphigenia in Tauris« und »in Aulis«, »Armide«;

»Dido« von Piccini, »Oedipus« von Sacchini. Spontini, sein väterlicher Freund und Lehrer, studirte selbst den Sängern Ubrich und Delcher auf M.'s Stube die Partien im »Cortez« ein. In späteren Jahren waren es besonders Mozart, Beethoven, Auber, Halévy, Méhul, Boieldieu, zuletzt noch Meyerbeer, deren Opern mustergültig einstudirt wurden; auch hielt er viele Jahre lang die Clavierproben selber im Hause.

Als im Anfang der dreissiger Jahre die Hofbühne eine Zeit lang sistirt wurde, erwarb sich M. sein wesentlichstes Verdienst um die Kapelle mit der Einführung der Beethoven'schen Sinfonien, die er unermüdlich im Sommer und Winter aufs Sorgfältigste und Speciellste zu Ehren zu bringen suchte. Er war eben durch und durch Musiker im edelsten Sinne des Wortes und scheute keine Opfer und keine Mühe für die Kunst. — Als Componist schrieb M. eine grössere dreiaktige Oper, »Merope«, welche 1823 mit Wild, Delcher und der Krüger-Aschenbrenner wiederholt bei allgemeinem Erfolg zur Aufführung kam; weiter vollendete er noch zwei kleinere Opern komischen Inhalts: »Graf Ory« und »Die vergebliche Vorsicht«, sowie die Musik zu »Die beiden Galeerensclaven«, »Macbeth« und »Kaufmann von Venedig«, dann noch verschiedene Ouverturen, Streichquartette, ein Blasquintett, Chöre, viele Gelegenheits-Cantaten, Lieder, Cantilenen für Horn oder Clarinette und Clavier, letztere sehr beliebt und selten in ihrer Art, sowie eine grosse Anzahl Compositionen der verschiedensten Gattung, als Violin-Quartette, Trios, Solostücke, die Cantate »Cäcilia« u. s. w. — Als Violinspieler genoss M. schon als Jüngling einen entschiedenen Ruf durch seinen edlen, künstlerisch ausgebildeten Ton und seelenvollen Vortrag, wie auswärts besonders auf der in Gemeinschaft mit seinem Oheim August Daniel M. (s. im vorhergehenden Art.) unternommenen Kunstreise durch Holland und Norddeutschland allgemein anerkannt wurde. Verehrt und hochgeachtet starb M. am 23. Mai 1875 im Alter von 79 Jahren zu Darmstadt. — Von seinen sechs Kindern sind die zwei ältesten Söhne wiederum Musiker geworden; der älteste, Paul M., geboren 1835, Musiklehrer in Philadelphia, der zweite, Georg M., geboren 1836, Musikdirektor und Professor der Musik am *Ladies Normalcollege* in New-York. — Seine Schwester, Charlotte M., geboren 1794 in Darmstadt, erhielt 1810 bei C. M. v. Weber Gesangunterricht, da sie eine vielversprechende Altstimme zeigte. Ein Jahr später schrieb auch Weber das Duett »*Se il mio ben*« (für zwei tiefe Altstimmen, in op. 31 enthalten) eigens für sie und eine andere noch tiefer singende damalige Schülerin. Nach Weber's Weggang von Darmstadt soll angeblich Meyerbeer diesen Unterricht fortgesetzt haben; gewiss ist, dass der angehende Meister stets viel und freundschaftlich im M.'schen Hause verkehrte. Von 1812 bis 1815 setzte Charlotte M. ihre Gesangstudien in Wien bei Tomaselli, Salieri und Liverati mit grossem Erfolg fort. Zur Theatersängerin völlig ausgebildet und bereits auch für Wien engagirt, zog sie sich ein hartnäckiges Halsübel zu, das sie mehrere Jahre lang hinderte, ihre Stimme zu gebrauchen. Sie kehrte deshalb nach Darmstadt zurück und wirkte daselbst viele Jahre hindurch als sehr geschätzte Lehrerin des Gesanges.

Mangold, Karl Amand, jüngerer Bruder des vorhergehenden Wilhelm M., wurde am 8. Octbr. 1813 zu Darmstadt geboren und erhielt den ersten Unterricht im Clavier- und Violinspiel, im Gesang und in der Composition von seinem Vater und seinem älteren Bruder Wilhelm. Mit diesem letzteren machte er zu seiner weiteren Ausbildung 1834 eine Reise nach London, studirte von 1836 bis 1839 in Paris und nahm dort bei Bordogni Gesang- und bei Berton im Conservatorium, sowie bei Neukomm Compositionsunterricht. Unter Saussaye's Leitung (Baillot's Schwiegersohn) vervollkommnete er sein Violinspiel und ertheilte mit Erfolg Musik- und Gesangunterricht. Seit 1839 nach Darmstadt zurückgekehrt, war er Dirigent des »Musikvereins«, des Männergesangvereins »Sängerkranz«, des Damengesangvereins »Cäcilia« und des »Mozartvereins« (Männergesang und Kammermusik). Letzteren Verein leitete er

von 1869 bis 1875. Zum Hofmusik-Direktor wurde M. 1848 ernannt. Wegen seiner vielfachen Verdienste als Dirigent und Componist bedeutender, in Deutschland und Frankreich zur Aufführung gekommener Werke, erhielt er 1858 vom Grossherzog von Hessen die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft. Vom Hoftheaterdienst ist er seit 1869 dispensirt, d. i. pensionirt. Er componirte viele ein- und mehrstimmige Lieder, gemischte Chöre, Männergesänge mit und ohne Orchester, Cantaten, Oratorien, Opern, Melodramen, Ouverturen und Sinfonien. Durch folgende grössere Musikwerke — die zumeist durch den Druck veröffentlicht sind — hat sich M. in der Musikwelt einen hochgeachteten Namen erworben: Concert-Melodram »Die Hermannsschlacht«, Oratorien »Wittekind«, »Abraham« und »Israel in der Wüste« (mit grossem Erfolge in Darmstadt, Regensburg, Zofingen u. s. w. durch mehrere hundert Ausführende zur Aufführung gekommen), die Concert-Dramen »Frithjof«, »Hermann's Tod« (Text vom Componisten), »Ein Morgen am Rhein« (Text aus Roquette's »Waldmeisters Brautfahrt«) — seit 1858 in Darmstadt, Mainz u. s. w. aufgeführt —, die Opern: »Gudrun«, »Tannhäuser« (Text von Duller) und »Das Köhlermädchen« (in Deutschland und Paris beifällig aufgeführt). Seine Orchester-Ouverture aus *C-dur* ist in Manheim, und seine Concert-Arie »Jeanne d'Arc« vom Fürsten von Hohenzollern-Hechingen mit dem Preise prämiirt worden. Seine Cantate: »Die Weisheit des Mirza Schaffy« für Männerchor, Soli und Orchester, vom badischen Sängerbund mit dem ersten Preis gekrönt, kommt im Sommer 1876 zu Carlsruhe bei dem zweiten badischen Sängerbundesfest von sämmtlichen badischen Städte-Männergesangvereinen unter Leitung des Componisten zur Aufführung. Th. R.

Mangon, Richard, deutscher Componist, geboren um 1580 zu Aachen, war Organist und Musicus an der Universität zu Tübingen und hat von seiner Composition herausgegeben: »*Canticum canticorum Salomonis*, 4—8 *vocibus*« (Frankfurt a. M., 1609). Er scheint mit Rich. Magnus (s. d.) identisch gewesen zu sein; einer oder der andere Name ist corrumpirt.

Mangone, Giovanni Battista, genannt »*il piccino*«, italienischer musikkundiger Rechtslehrer, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Pavia, versah in seiner Vaterstadt die Advocatur und war zugleich Organist und Gesanglehrer. Von ihm die sehr selten gewordene, die Tonkunst nach allen Richtungen hin lobpreisende Schrift: »*Ghirlanda musicale*« (Pavia, 1615).

Mangoni, Giovanni Antonio, oder Mangono, italienischer Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Caravaggio in der Lombardei, war Organist an der Kirche Santa Maria maggiore zu Bergamo. Von seiner Composition sind erschienen: »*Sacra cantica sive motectae deiparae virginis quatuor vocibus etc.*« (Venedig, 1615) und »*Missa e salmi*« (Mailand, 1632).

Manheimer Kapelle. Als Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz den Glanz Manheims begründete, indem er diese Stadt 1721 zur Residenz erhob, entstand auch die sogenannte Manheimer Kapelle, ein Institut, welches wie kein zweites derartiges in dem damaligen Deutschland die besten Virtuosen aller Instrumente in sich vereinigte und im Ensemblespiel das Höchste und Feinste leistete, was man im vorigen Jahrhundert zu hören bekommen konnte. Den Ton gesangmässig an- und abschwellen zu lassen, statt ihn wie bisher einfach stark oder schwach zu geben, überhaupt das Crescendo und Decrescendo in wirksamer Abwechselung in das Orchester eingeführt zu haben, soll das Hauptverdienst dieser vortrefflichen Kapelle gewesen sein, und ist auch als solches für alle Zeiten anzusehen, da durch dieses Vorgehen erst die bisher starren Tonformen für die höchsten Aufgaben der Beweglichkeit, Geschmeidigkeit und Eindringlichkeit der Instrumental-Ensemblemusik befähigt werden konnten. Im J. 1777 wurde die Residenz der einheimischen Kurfürsten nach München verlegt, und auch fast die ganze Manheimer Kapelle dorthin versetzt. Die Stadt M. hat es aber als Ehrensache betrachtet, trotzdem und bis auf den heutigen Tag eine tüchtige Kapelle mit angesehenen Dirigenten zu unterhalten,

welche, seitdem die Stadt an Baden gekommen ist (1801 durch den Frieden von Luneville), von Seiten des grossherzogl. Hofes in Karlsruhe auf dem Fusse eines Hoforchesters erhalten wird.

Mani, s. Manes.

Manichord (aus dem Latein. gebildet), soviel wie Clavichord, s. Clavier.

Manier (ital.: *maniera*, vom latein. *manus*, d. i. die Hand, also recht eigentlich die Art und Weise der Handführung) kommt in zweierlei Bedeutung in der Terminologie der Tonkunst vor: *a)* im allgemein kunstästhetischen und *b)* im speciell musikalischen. In ästhetischer Beziehung versteht man darunter, und zwar im tadelnden Sinne, die Eigenschaften eines Kunstwerkes, welche nicht aus dem Wesen des Gegenstandes, sondern aus der blossen Individualität des Künstlers oder der Nachahmung fremden Styls hervorgegangen sind; im allgemeinen Verständniss wird es gleichbedeutend mit Künstelei gebraucht. Richtiger jedoch könnte man die M. in dieser Bedeutung eine individuelle künstlerische Methode nennen. Da im Grunde kein Künstler frei von dieser Eigenschaft ist und sein kann, so wird sie auch erst etwas Fehlerhaftes, wenn sie so sehr auffällt, oder wenn der Künstler so sehr von ihr beherrscht zu sein scheint, dass sie ihn der Freiheit in seinen Productionen und Reproductionen beraubt, und diese daher das Aussehen erhalten, als wären sie alle über einen Leisten geschlagen. Solche Erzeugnisse heissen denn auch manierirt, und man sagt ihnen nach, dass sie in's Manierirte fallen, oder von ihrem Künstler, dass er manierire. Am fehlerhaftesten wird die M., wenn jemand den Styl eines grossen Künstlers ohne Geist, so dass alle Eigenthümlichkeit verloren geht, nachahmt. Jedoch wird das Wort M. auch oft mit Styl (s. d.) gleichbedeutend genommen. Aber genau genommen ist der Styl eines Kunstwerkes diejenige Uebereinstimmung der Kunstmittel, die ihren Grund in der Natur und dem Zweck des Werkes selbst, die M. jedoch, die ihren Grund blos in den eigenthümlichen persönlichen, sei es angeborenen, oder angenommenen Kunstfertigkeit des Künstlers hat. — Dies leitet zugleich auf die speciell-musikalische Bedeutung des Wortes, zumal da hier der Willkür des ausführenden Künstlers (des Reproducirenden) der meiste Spielraum gelassen ist. In diesem Sinne versteht man unter M.en (französ.: *agréments* oder *broderies*) diejenigen Verzierungen, die entweder durch ein angenommenes Zeichen über den Noten oder zwischen denselben mittelst kleinerer Noten bezeichnet, oder überhaupt dem Geschmack des Spielers oder Sängers überlassen werden. Dahin gehören Triller, Doppelschlag, Vorschlag, Nachschlag, Bebung u. s. w. Alles Nähere sehe man unter Verzierungen. Zu den letzteren gehört auch die *Maniera affettata*, *languida* oder *smorfiosa*, d. i. die gezierte oder schmachtende M., worunter man im Gesange das zwischen entfernten Tönen angebrachte Durchziehen (s. d.) versteht.

Mann, Matthias Georg, nach Einigen und wahrscheinlicher wohl Mon, tüchtiger deutscher Orgel- und Violinspieler, sowie gründlicher Musiktheoretiker, geboren 1717 in Niederösterreich, kam als Sängerknabe in das Chorherrenstift Kloster-Neuburg und wurde in seinen Mannesjahren Organist an der Karlskirche in Wien, als welcher er jedoch schon am 3. Octbr. 1750, 33 Jahre alt, starb. Er ist besonders als der Lehrer Albrechtsberger's zu erwähnen. Componirt hat er viele Claviersachen, Kirchenstücke, Streichquartette, Trios u. s. w., die aber sämmtlich Manuscript geblieben sind und sich theils in der Hofbibliothek in Wien, besonders aber im Stifte Kloster-Neuburg befinden.

Manna, Gennaro, auch Manni genannt, hervorragender italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren 1721 zu Neapel, woselbst er auch die Musik auf dem Conservatorio di Loreto erlernte. Im J. 1747 schrieb er für Ferrara seine erste Oper, deren Titel aber nicht mehr bekannt ist, und lieferte derselben Bühne ein Jahr später seinen »*Adriano placato*«. Bis etwa 1764 folgten noch fünf andere Opern von ihm für Turin, Venedig, Mailand und Piacenza, nämlich »*Eumene*«, »*Didone abbandonata*«, »*Siroë*«, »*Achille in Sciro*«

und »*Temistocle*«. Dann aber entsagte er der Bühnencomposition, besonders da er 1756 Nachfolger des verstorbenen Durante als Compositionslehrer am Conservatorio di Loreto geworden, welchen Platz er nur unter heftigen Anfeindungen gewann und behauptete. Er schrieb nun lediglich Compositionen für die Kirche, darunter sein Oratorium »*Il trionfo de Maria vergine, assunta in cielo*«, welches für eines seiner besten Werke gilt. Gestorben ist M. 1788 zu Neapel. — Sein Neffe und Schüler, Gaetano M., geboren 1745 zu Neapel, hatte bei ihm gründlich Gesang und Composition studirt. Derselbe war an mehreren Kirchen seiner Vaterstadt als Kapellmeister angestellt und schrieb für dieselben u. A. 11 Messen, 9 Dixit, ein Credo, drei Benedictus u. s. w., was Alles im Manuscript noch aufbewahrt wird.

Manni, Domenico Maria, italienischer Gelehrter und Alterthumsforscher, geboren am 8. April 1690 zu Florenz, gestorben ebendaselbst am 30. Novbr. 1788. Unter seinen Werken befinden sich zwei auf Musik bezügliche: »*Della disciplina del canto ecclesiastico antico ragionamento*« und »*De Florentinis inventis commentarius*«, worin u. A. Nachrichten enthalten sind von dem Antheile, welchen Florenz an der Erfindung der Oper hat.

Mannigfaltigkeit bezeichnet eine Verschiedenheit in einer mehr oder weniger ähnlichen Mehrheit. Als ästhetische Eigenschaft eines Kunstwerks besteht sie in der geschmackvollen Abwechselung und Verschiedenartigkeit der einzelnen Theile einer metrisch und harmonisch schön gegliederten Form, die so weit geht, dass selbst die Nebengedanken eine Abwechselung hervorbringen, aber immer mit den Hauptgedanken (des Tonstücks) in Rapport bleiben. Gleichwohl darf das Streben nach M. der Einheit des Ganzen keinen Eintrag thun, sondern muss eng damit verbunden sein.

Manns, Ferdinand, begabter deutscher Instrumentalcomponist, geboren am 27. Aug. 1844 zu Witzenhausen an der Werra, trieb schon zeitig Violin- und auch Clavierspiel und nahm eingehende theoretische Musikstudien bei Otto Kraushaar in Kassel auf. Seit 1866 wirkt M. als Mitglied des Theaterorchesters und als Musiklehrer in Bremen. Von seinen Compositionen erschienen kleinere Orchestersachen, Quintette, Quartette und Trios für Streichinstrumente, Concertstücke und Sonaten, sowohl für Violine, als auch für Violoncello mit Pianofortebegleitung, Alles sehr gewandt und praktisch geschrieben. Im Manuscript bewahrt er viele Zwischenakte für Schau- und Trauerspiele, welche meist für den Theaterdienst am Stadttheater zu Bremen componirt worden sind, und andere grosse Orchesterwerke.

Mannsfeldt, Edgar, pseudonym für Pierson (s. d.).

Mannstädt, Wilhelm, beliebter deutscher Bühnenschriftsteller und Componist, geboren am 20. Mai 1837 in Bielefeld, zeigte schon in frühester Jugend grosse Begabung für Musik und wirkte vom sechsten Jahre in Orchestern, erst an den Schlaginstrumenten, dann an der Violine, mit. Er besuchte nachgehends die Gewerbeschule in Hagen und wurde Kaufmann und Fabrikant. Endlich aber vermochte er seinem Kunststreben nicht länger zu widerstehen und ging ohne irgend welche Mittel in die Welt hinaus und zum Theater, abwechselnd als Schauspieler, Kapellmeister und Regisseur fungirend. In jeder Beziehung Autodidact, liess er sich 1865 in Berlin nieder, um endlich gründlichere theoretische Kenntnisse zu sammeln. Nun studirte er namentlich das Wesen der Gesangskunst und dann Oelmalerei. Längere Jahre war er an Berliner Theatern Kapellmeister und Dramaturg, und dirigirte verschiedene Gesangvereine. Er redigirte ausserdem gewerbliche Zeitschriften und gab dann 1874 ein eigenes periodisches Werk »Der Kunstfreund« heraus, das einzige seiner Art, das alle Gebiete der Kunst zu umfassen suchte. M. lebt auch jetzt noch in Berlin als im Bühnenfach beliebter Schriftsteller und Componist. Er hat bereits über 50 Lustspiele, Possen und komische Opern auf das Theater gebracht, auch Lieder u. dergl. herausgegeben. Grössere Arbeiten von ihm: »Ueber Gesang«, »Ueber die heutigen Theaterverhältnisse«, ferner Opern,

Chorwerke u. s. w. harren noch der Veröffentlichung. — Sein Bruder, **Franz M.**, geboren am 8. Juli 1852, bewies ebenfalls schon als Kind ein seltenes musikalisches Talent. Ohne direkten Unterricht gehabt zu haben, bewältigte er bereits im sechsten Jahre die Technik vieler Beethoven'scher Sonaten auf dem Clavier und machte bemerkenswerthe Compositionsversuche. Die in jeder Beziehung auffallende Erscheinung veranlasste die verwittwete Mutter, nach Berlin zu ziehen, um dem Sohn eine gründliche musikalische Erziehung angedeihen zu lassen. Dort absolvirte M. das Stern'sche Conservatorium (auf demselben war er specieller Schüler von H. Ehrlich) und wurde schnell als tüchtiger Clavierspieler bekannt. In dem Alter von erst 22 Jahren ging er als Kapellmeister an das Stadttheater in Mainz und wurde dort ausserdem zum Dirigenten der Kunstvereinsconcerte erwählt. Später, zu Anfang 1876 erhielt er eine Berufung an das königl. Opernhaus zu Berlin, eigens um Wagner's »Tristan und Isolde« einzustudiren, war dann bei den Festspielen in Bayreuth thätig und ist augenblicklich (seit Herbst 1876) Dirigent der Berliner Sinfonie-Kapelle. M. hat auf jeden Fall eine bedeutende Zukunft vor sich. An Compositionen sind bis jetzt Lieder, Sonaten, Trios u. s. w. von ihm bekannt geworden; mehr und Grösseres steht demnächst zu erwarten.

Mannstein, s. Steinmann.

Mano (italien.; latein.: *manus;* französ.: *main*), die Hand. — ***Mano armonica,*** s. Guido von Arezzo. — ***Mano destra,*** abgekürzt *m. d.*, auch blos *D* (d. i. *destra, dritta, droite*), mit der rechten Hand, und ***Mano sinistra,*** abgekürzt *m. s.*, auch blos *S.*, *L.*, *G.* (d. i. *sinistra, laeva, gauche*), mit der linken Hand, Bezeichnung der Sätze, welche beim Ueberschlagen diese oder jene Hand greifen soll. S. auch die Abbreviatur *M.*

Manoir, Guillaume **du,** berühmter französischer Violinist zu Zeiten und in Diensten König Ludwig's XIII., wurde von demselben nach dem Tode des Violinisten Constantin 1630 zum *Roi des Violons* oder *Maître des ménétriers,* d. i. König der Geiger, ernannt. Vermittelst des diese Ernennung begleitenden Patentes konnte M., gegen Erlegung von zehn Livres, auch Anderen wieder Meisterschaftsgerechtsame verleihen, um in den Provinzen des französischen Reichs Musikgesellschaften selbstständig zu errichten und zu leiten. Componirt und herausgegeben hat M. eine Art Balletoper: »*Le mariage de la musique et de la danse*« (Paris, 1664), welches Werk jedenfalls am königl. französischen Hofe zur Aufführung gekommen ist.

Maury, Charles Casimir, französischer Componist, geboren am 8. Febr. 1825 zu Paris, war für den Advocatenstand bestimmt und studirte demgemäss die Rechtswissenschaften. Als ihm seine Glücksumstände jedoch unerwartet eine unabhängige Stellung verstatteten, folgte er seiner Neigung zur Musik und studirte einige Jahre hindurch, besonders bei Elwart, Contrapunkt, Harmonie- und Compositionslehre. Schon im Novbr. 1844 liess er seine erste dreistimmige Messe mit Orgelbegleitung in Paris aufführen, und dieser folgte eine grosse Anzahl von Kirchenwerken, aufgeführt in verschiedenen Kirchen, und von Instrumentalcompositionen. Zu seinen besten Arbeiten gehören fünf Messen, darunter eine reine Vocalmesse, die übrigen mit Begleitung von Orgel oder Orchester, ferner ein Te deum, acht dreistimmige Motetten mit Orgelbegleitung, viele »*O salutaris*«, »*Ave Maria*«, »*Salve regina*« u. s. w. für verschiedene Stimmen mit Orgelbegleitung. Auf instrumentalem Gebiete componirte er Trios, Streichquartette, eine Sinfonie und eine Serenade für grosses Orchester, Duos für Pianoforte und Violine u. s. w. Sonst hat er noch ein Oratorium, ein dreistimmiges Mysterium »Die Jünger von Emmaus« und eine komische Oper »*Les deux Espagnols*« vollendet, welche letztere 1854 in Paris zur Aufführung gelangt, aber bald wieder verschwunden ist.

Mansaro, Domenico **del lo,** italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten Verschiedenes sich in de Antiquis' »*Primo libro a 2 voci de diversi autori di Bari*« (Venedig, 1585) befindet.

Mansoli, s. Manzuoli.

Mansuy, Claude Charles, niederländischer Tonkünstler, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Professor der Musik und Clavierlehrer zu Amsterdam und liess daselbst 1785 seine komische Oper »*Jerôme et Suzette*« aufführen. — Noch tüchtiger war sein Sohn, François Charles M., geboren am 18. Febr. 1783 zu Amsterdam, den er bis zu dessen 15. Lebensjahr im Clavierspiel gründlich unterrichtete. Damals spielte der junge M. besonders die Bach'schen Fugen mit einer an das Wunderbare gränzenden Fertigkeit und Geschicklichkeit. Hierauf trat er Kunstreisen durch Deutschland und Frankreich an, und überall hatte er als Clavierspieler den grössten Erfolg. Abwechselnd wirkte er später als geschätzter Musiklehrer in Lyon, Lille, Bordeaux, Nantes und in mehreren anderen französischen Städten, bis er endlich in Lyon festen Wohnsitz nahm, wo er Anfangs Octbr. 1847 starb, zwei Söhne hinterlassend, die nicht minder eifrig die Musik betrieben. Von M.'s meist recht beachtenswerthen Compositionen sind zu nennen: Concerte, Sonaten, Variationen, Fantasien, Etuden, Rondos, Kanons, Fugen und Potpourris für Clavier; ferner grosse Duos oder Sonaten für Clavier und Violine, Clarinette oder Trompete; sodann Clavier-Quintette, Trios und endlich eine in Nantes zur Aufführung gebrachte Oper.

Mantius, Eduard, ausgezeichneter deutscher Opern- und Oratorien-Tenorsänger, geboren am 18. Jan. 1806 zu Schwerin, studirte von 1825 an in Rostock und Leipzig die Rechte. Seine prächtige Tenorstimme führte ihn bald in Liebhaberconcerte und zu grossen Aufführungen, durch welche sein Sängerruf wuchs, so dass ihn Pohlenz in Leipzig und Nauenburg in Halle mehr künstlerisch ausbildeten. Im J. 1829 kam M. von Halle, wo er auf dem von Spontini geleiteten grossen Musikfeste die Tenorsoli gesungen hatte, nach Berlin, wo er in die unter Zelter's Leitung stehende Singakademie trat, noch in demselben Jahre die Hauptparthien in »Samson«, sodann auch im »Judas Maccabäus« von Händel sang und in seltener Weise angenehm auffiel. Auf Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm III., der ihn zufällig auf einer Havelparthie hatte singen hören, ging M. 1830 nach den unerlässlichen Vorbereitungen zur königl. Opernbühne über und debutirte mit grossem Erfolg als Tamino in Mozart's »Zauberflöte«, eine Rolle, welche er im Laufe der Folgezeit noch 36 Mal sang. Nach 27jähriger glänzender Laufbahn, während welcher er gastirend fast alle grösseren Städte Deutschlands entzückt hatte und endlich auch zum königl. preussischen Kammersänger ernannt worden, nahm er am 17. April 1857 als Florestan in »Fidelio« Abschied von der Berliner Bühne, auf welcher er allein in 152 verschiedenen Rollen, Heldentenor- ebenso vorzüglich, wie lyrischen und Spielparthien, bis dahin aufgetreten war, und trat in den Pensionsstand. Von da an widmete er sich mit Eifer und gutem Erfolge dem Gesangunterrichte, in welchem Fache er zum Professor erhoben wurde, und trat auch nicht selten noch in Concerten und Oratorienaufführungen vor das Publikum, welches ihm bis zuletzt, wo seine Leistungen natürlich grosser Nachsicht bedurften, seine volle Pietät und eine rührende Anhänglichkeit bewahrte. Kräftigung und Erholung suchend, aber nicht eben krank, brachte M. einige Sommerwochen des Jahres 1874 in dem thüringischen Badeorte Ilmenau zu, und dort starb er völlig unerwartet am 4. Juli genannten Jahres. Mit einer herrlichen, ebenso kräftigen als lieblichen, immer edel und klangschön sich entwickelnden Tenorstimme begabt, mit feinem Anstande grosse Wärme des Spiels verbindend, entzückte er in den Jahren männlicher Kraft alle Zuschauer und Hörer und war ein besonderer Liebling der Kenner, die mit Recht in ihm einen Sänger sahen, welcher Styl, nicht Manier hatte. Aber auch als die Stimme den vollen, leicht ausgebenden Ton verlor, fesselte er durch seine gründliche musikalische Bildung, den frischen Humor und das dramatische Leben seiner Darstellungen. In der Oper nennen wir als hochbedeutend neben seinem Belmonte, Pylades, Octavio, Joseph, Elwino

u. s. w. andererseits seinen Raoul, Adolar, Arnold, Rinald, und endlich als dritte Gruppe seinen Postillon (60 Mal von ihm gesungen), George Brown, Almaviva (57 Mal) und Nemorino, wo es ein doppelter Genuss war, ihn mit ebenbürtigen Partnern auftreten zu sehen. Keiner seiner Nachfolger an der Berliner Oper konnte sich rühmen, beide Eigenschaften, des trefflichen Sängers und vorzüglichen Schauspielers, in gleich vielseitiger und harmonischer Entwickelung in sich vereinigt zu haben. — Auch als Componist übrigens ist M. mit einigen Liedern zum Pianoforte nicht unvortheilhaft hervorgetreten.

Manual (vom latein. *manus*, die Hand), auch Manualclaviatur ist im Orgelbaufach die gewöhnliche Bezeichnung für die Claviaturen, die mit den Händen gespielt werden. Hat eine Orgel zwei M.-Claviaturen, so unterscheidet man Haupt- und Ober-M.; hat dieselbe drei M.e, so Unter-, Haupt- und Ober-M. Mehr als drei M.e liefert die neuere Orgelbaukunst selten, da ein viertes M. nicht allein unpraktisch wäre, sondern auch keinen Zweck hätte; die Mannigfaltigkeit der Nebenzüge (s. d.) besonders lässt ein viertes M. sehr gut entbehren. Die Tasten des M.s sind durch Ober- und Untertasten geschieden, und zwar werden die Untertasten mit gebleichten Knochen oder Elfenbein, die oberen mit Ebenholz fournirt, wodurch die Untertasten eine weisse, die Obertasten eine schwarze Farbe erhalten. Gebleichte Knochen zum Belegen der Untertasten verdienen deshalb den Vorzug, weil sie erstens billiger sind und zweitens nicht so leicht gelb werden als Elfenbein. Die Tonfolge des M.s ist dieselbe wie die der Claviatur beim Pianoforte. Wie die Tonfolge des M.s früher eine andere war, das ersieht man unter Orgel. W.

Manualcoppel (vom latein. *manus*, die Hand, und *copula*, das Band) ist eine Vorrichtung, durch welche zwei oder mehrere Manuale (s. d.) so mit einander verbunden werden, dass, wenn man auf dem einen Clavier spielt, dieselben Tasten der anderen Claviere mit bewegt werden. Diese Coppel oder Koppel ist nun insofern von Wichtigkeit, als sie es möglich macht, dass der Spieler, obgleich er scheinbar nur ein Clavier spielt, doch dieselben Töne auf zwei bis drei Clavieren zu gleicher Zeit in Bewegung setzt. Allein nur durch diese Koppel ist es dem Spieler möglich, das Orgelwerk in seiner ganzen majestätischen Kraft ertönen zu lassen. Die M. ist aber nicht blos für die Kraft der Orgel wichtig, sondern auch wichtig und nöthig, wenn der Organist durch Zusammenstellung (s. d.) zweier Register (die sich eben auf verschiedenen Werken befinden) einen besonders wirkenden *Cantus firmus* oder eine eigenthümliche Klangfarbe herstellen will. Durch die Verschiedenheit des Mechanismus der Koppeln unterscheidet man vier Arten von M.n: 1) die Gabelkoppel (s. d.); 2) die Wippenkoppel (s. d.); 3) die Winkelhebelkoppel oder Winkelhakenkoppel (s. d.). Die vierte Art ist ein Druckwerk und mehr oder minder eine einseitige Koppel. Sie entsteht, indem unter den Tasten des Oberclaviers und auf den Tasten des Unterclaviers viereckige Klötzchen angebracht werden. Diese Klötzchen müssen in der Weise angeleimt werden, dass sie beim Ziehen der Koppel direkt übereinander zu stehen kommen. Spielt man nun auf dem Oberclavier, so gehen die Tasten des Unterclaviers mit herunter. Für das Untermanual ist diese Koppel nicht anzuwenden. Diese letzte Koppel hat das Unangenehme, dass der Spieler die Koppel, wenn er dieselbe gebrauchen will, erstens entweder vorher — ehe er zu spielen gedenkt — anziehen, oder zweitens während des Spielens so lange absetzen muss, damit er im Stande ist, an- oder abzukoppeln. Der Mechanismus dieser Koppel ist eben ein schwerfälliger, indem beim Ankoppeln die eine Claviatur — und zwar die obere — heraus- und beim Abkoppeln hineingeschoben wird. Zur Handhabe dieser Koppel sind zwei Knöpfe, der eine rechts, der andere links an der Claviatur angebracht. Nach einer Verbesserung dieser Koppel ist es dahin gebracht, dass zur Handhabung derselben nur ein Knopf nöthig ist, mithin der Spieler mit der anderen Hand fortspielen kann. Trotzdem lässt sich die Koppel schwer verschieben, und ist der Spieler ihr

gegenüber allen üblen Zwischenfällen unterworfen, indem durch die Reibung der Klötzchen beim An- oder Abstossen leicht Störungen im Mechanismus der Claviaturen, trotz solider Arbeit, entstehen können. Mithin ist diese Koppel mit Recht veraltet; trotzdem gleichwohl trifft man sie noch viel zu häufig an. Woran liegt das wohl? Die beste Koppel für die Manuale ist unstreitig die Wippenkoppel (s. d.). Ausserdem giebt es noch eine Pedalkoppel (s. d.), durch welche, zur Verstärkung und Modificirung des Pedaltones, die Töne des Manuals von C_0 bis $\bar{d}$ mit den Tönen des Pedals gekoppelt werden, mithin der beim Niedertreten der Pedaltaste zu derselben gehörende Ton im Manuale mitklingt. Bei grossen Orgeln können die Töne sämmtlicher Manuale — nämlich vom C_0 bis $\bar{d}$ — mit einem Pedalzuge, oder auch beliebige Manuale mit verschiedenen Pedaldoppelzügen angekoppelt werden. Während bis zu den 1830er Jahren allgemein die Koppeln so gearbeitet wurden, dass beim Koppeln die gleichartigen Tasten von sämmtlichen Manualen mit heruntergedrückt wurden, hat die neuere Orgelbauwissenschaft es in der Anlage dieser Koppeln dahin gebracht, dass eine Koppelung möglich ist, ohne dass sich die Tasten der anderen Claviere mitbewegen. Die Einrichtung dieser Koppeln geschieht entweder durch besondere Ventile, welche in der Windlade für diese Koppel angelegt werden, oder durch eine besondere Vorrichtung in der Tractur. Diese beiden letzteren Arten werden jedoch fast ausschliesslich nur für die Pedalkoppel angewandt. Weiteres siehe unter Koppel und Pedalkoppel. W.

Manualiter (latein.), d. i. mit der Hand, Vorschrift auf der Orgel oder dem Pedalflügel in der Bedeutung, dass ohne Pedal gespielt werden soll.

Manuallade, s. Windlade.

Manualtaste, s. Orgel.

Manubrien (vom latein. *manubrium*, d. i. Griff, Handhabe) sind die Register- und Nebenzüge, die sich zu beiden Seiten der Claviaturen jeder Orgel befinden und in einem Handgriff oder Knopf, der im Innern der Claviatur aus den Füllungen des Claviaturschrankes heraussieht, endigen. Diese Handgriffe oder Knöpfe sind entweder von Holz, oder, wie man es in älteren Werken noch häufig findet, von Eisen. Sind sie von Holz, so zeigen sie sich schwarz oder braun lackirt oder polirt. Diese M. setzen den Spieler in den Stand, die Orgel nach Belieben stark oder schwach erklingen lassen zu können, resp. mit einem, mehreren oder mit allen Registern zu spielen. Damit der Organist jedoch weiss, welcher Zug schwach, welcher stark, welcher lieblich, welcher dumpf klingt, so ist in den Kopf der M. eine kreisrunde Vertiefung eingelassen, in welche wieder eine weisse Porzellanplatte eingeleimt ist. Auf dieser Platte steht in deutlicher schwarzer Schrift der Name des Registers, sowie dessen Grösse in Fuss- oder Metermaassen, wie auch endlich bei gemischten Stimmen, wie Mixtur, die Anzahl der Pfeifen, die auf jeden Ton kommen, angemerkt. Wie mir von hervorragenden Orgelbaumeistern mitgetheilt worden, wird das Metermaass, welches in diesem Lexikon durchgehends angenommen ist, bei Benennung der Register auf den M. so bald keine Verwerthung finden. Erstens lässt sich die Länge der Pfeifen und deren Verhältniss zu einander schwer immer nach Metermaass bestimmen. Sagt man z. B. statt Principal 8′ Principal 2,5 Meter, so trifft dies wohl annähernd zu; jedoch schwieriger ist es, das Metermaass bei den Quinten- und Terzenstimmen durchzuführen und die durch das Metermaass entstehenden grösseren Bruchzahlen auf den kleinen Platten anzubringen. Das haben auch die Franzosen erkannt. Bei ihnen ist das Metermaass längst im Gebrauch. Trotzdem haben sie bei Benennung der Tonhöhe der Orgelregister die Bezeichnung mit »Fuss« auf den M. beibehalten. Auch Professor Töpfer — eine Autorität im Orgelbau — hat die Benennung »Fuss« ebenfalls nicht verworfen. Immerhin lässt sich die Länge der zu C_0 gehörenden Orgelpfeife ja auch durch die Angabe des Fusstones genauer be-

stimmen, weil die Länge einer gewissen Pfeife nicht nur von der Weite der Mensur, sondern auch von der Stärke und Masse des Windzuflusses abhängt. So ist z. B. eine enge Gambenpfeife, welche etwa die Hälfte der Weite einer Principalpfeife derselben Tonhöhe erhält, fast um einen halben Ton länger als dieselbe Principalpfeife, d. h. die Gambenpfeife *Cis*₀ würde die Länge der Principalpfeife *C*₀ haben. Nun hat das *C*₀ des Principal 8′ von mittlerer Weite, wie sie in kleineren Orgeln und auf dem Oberwerke angewandt wird, sobald das *C*₀ in den Kammerton eingestimmt ist, eine Länge von 7′ rheinisch, nach kleinerem Fussmaass dagegen, wie nach dem Weimar'schen, allerdings 8′. — Immerhin würde die Bezeichnung nach Fuss einfacher sein als nach Metern, so schön und bequem ja auch im gewöhnlichen Leben die Berechnung nach Metern ist. — Bevor der Organist spielt, hat er die betreffenden Registerzüge, die er gebrauchen will, vermittelst ihrer M. herauszuziehen, andererseits die M. derjenigen Register, die er nicht hören lassen will, abzustossen. Dies ist bei neueren Orgeln die richtige Behandlung der M. Dagegen findet man bei alten Werken oft den umgekehrten Fall, so dass man, soll die Stimme tönen, den Knopf hineinstossen, soll sie schweigen, den Knopf herausziehen muss. Ja, bei einer alten Orgel ist es mir passirt, dass die M. weder zu stossen noch zu ziehen, sondern von der Seite zu verschieben waren, im Fall die Stimme tönen sollte. Diese Einrichtung findet man häufig bei den Rückpositionen alter Orgeln vor, wo nur ein zweiarmiger Hebel, die sogenannte Wippe oder der Schlüssel, zum Verschieben der Schleifen angewandt ist. Jedes einzelne Manual wie Pedal hat seine besonderen Züge, die der Uebersicht wegen am besten in eine Reihe zu stellen sind und zwar von oben nach unten, oder umgekehrt. Von dem Knopfe des Manuals geht der Zug ins Innere der Orgel bis zu den Windladen. (Weiteres siehe unter Regierwerk.) Auch die M. zu den Rückwerken (s. d.) sind an der Hauptorgel selbst angebracht. Das Regierwerk geht alsdann unter dem Fussboden fort. Dasselbe ist der Fall, wenn die Orgel mit einem Spieltische versehen ist. — Die Behandlung der M., d. h. das Ziehen und Stossen derselben, verändert sich, sobald die Windladen Kegelladen sind. Ist dies der Fall, so ist der Knopf nach dem Herausziehen noch niederzudrücken, weil derselbe sonst wieder zurückschnellen würde. Soll die Stimme nicht mehr tönen, so ist der Knopf etwas zu heben und nicht zu stossen, da er, ein wenig gehoben, von selbst sich in seine ursprüngliche Lage zurückbewegt. Um das Herausfallen der Porzellanplatten aus den M. zu verhindern, hat Orgelbaumeister Schulz kleine Stifte vor die Porzellanplatten in die Knöpfe geschlagen. Töpfer dagegen schlägt vor, die Platten erst auf Leinwand zu leimen und dann, die Leinwand mit Leim getränkt, die Platten in die Knöpfe zu pressen, da hierdurch das Herausfallen der Platten verhindert wird. W.

Manucci, s. Manutius.

Manuductor (latein.), der Handleiter oder Handführer, ebenso der mit der Hand Tactirende.

Manus (latein.; ital.: *mano;* französ.: *main*), die Hand. Daher u. A. *Manus Guidonis*, d. i. die Hand des Guido, die harmonische Hand (s. unter dem Art. Guido von Arezzo).

Manusardi, Gasparo, italienischer Operncomponist, lebte als Professor der Musik zu Mailand. Von ihm wurden 1837, 1841 und 1847 einige Opern aufgeführt, z. B. »*L'ammalata ed il consulto*«, »*Il birrichino di Parigi*« *etc.*

Manutius, Aldus, latinisirt aus dem italienischen Manuzio, Manuzzi oder Manucci, einer der gelehrtesten italienischen Männer des 16. Jahrhunderts, geboren am 13. Febr. 1547 zu Venedig, war der Enkel jenes berühmten M., der die Buchdruckerkunst ungemein vervollkommnet hat. Bereits in seinem 14. Jahre schrieb M. eine Abhandlung über die lateinische Orthographie. Später lehrte er die alten Sprachen zu Venedig, Bologna, Pisa und Rom, und starb daselbst am 28. Octbr. 1597 sehr arm, nachdem er die grossväterliche

Buchdruckerei eine Zeit lang fortgeführt, dann aber verkauft hatte. Unter seinen Schriften über römische Alterthümer befindet sich auch eine Abhandlung,. betitelt: »*Epistola de tibiis veterum*«, welche sich in Grävius' und Sallengre's »*Thesaurus*« ebenfalls vorfindet.

Manza, Carlo, italienischer Operncomponist, geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Brescia, brachte zwei uns dem Namen nach noch bekannt gebliebene Opern zur Aufführung, nämlich »*Paride in Ida*« (1706) und »*Alessandro in Susa*« (1708).

Manzia, Luigi **di,** Componist italienischen Ursprungs, obwohl um 1650 in Düsseldorf geboren und am kurpfälzischen Hofe als Componist und praktischer Musiker angestellt. Einige Stücke seiner Composition besass der Stadtrichter Herzog zu Merseburg.

Manzuoli, Giovanni, ausgezeichneter Sänger (Castrat) der alten italienischen Schule, geboren um 1720 zu Florenz, begab sich, in Italien schon gefeiert, 1745 nach London, wo er gleichfalls Aufsehen erregte. Im J. 1753 berief ihn Farinelli nach Spanien, um im italienischen Theater zu Madrid für ein enormes Honorar zu singen. Noch 1765 war er in Wien engagirt, zog sich aber um 1768 nach Florenz zurück, führte den Titel eines Hofsängers des Grossherzogs von Toscana und genoss in Behaglichkeit sein bedeutendes Vermögen. Noch 1770, wo ihn Burney hörte, sang er hin und wieder in den Kirchen und soll nur wenig von seinem seltenen Geschmack und Ausdruck des Vortrags verloren haben. Gestorben ist er in einem der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts zu Florenz.

Mara, Cajetan, vortrefflicher Musiker und Musikpädagoge geistlichen Standes, geboren am 4. Septbr. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, trat nach vollendeten philosophischen Cursen 1739 in den Augustinerorden und erhielt nach der üblichen Studienzeit die Priesterweihen. Seiner stets geübten musikalischen Fertigkeiten und Kenntnisse, besonders seines vorzüglichen Orgelspiels wegen ward er zum Musikdirektor an der Ordenskirche seiner Vaterstadt ernannt und nach dreizehnjähriger rühmlicher Verwaltung dieses Amtes in gleicher Eigenschaft an St. Wenzel in der Neustadt zu Prag berufen. Hier schrieb er allein an 300 Messen älterer Meister eigenhändig ab, um sie seinen Sängern einzustudiren, componirte selbst fleissig für Kirche und Kammer, unterrichtete im Generalbasse und zog viele tüchtige Schüler heran. Nach abermals 19 Jahren jedoch wurde das Augustinerkloster in Prag aufgehoben, und M. kehrte, als Orgelspieler und Lehrer weiter wirkend, nach seiner Vaterstadt Deutschbrod zurück. Im J. 1788 traf ihn ein Schlagfluss, der ihn an allen Gliedern lähmte, seinen Tod aber erst nach einigen Jahren herbeiführte.

Mara, Ignaz, Bruder des Vorigen, geboren um 1721 zu Deutschbrod, erhielt daselbst auch seine tüchtige musikalische Ausbildung und erwuchs namentlich zu einem vortrefflichen Violoncellisten, der sich durch schönen Ton und Vortrag auszeichnete. In jungen Jahren ging er nach Berlin, verheirathete sich daselbst und wurde 1742 als Mitglied der königl. Kapelle angestellt, welchen Posten er bis 1783 einnahm. In dem letztgenannten Jahre soll er zugleich gestorben sein. Für sein Instrument hat er geschmackvolle Concerte, Duos und Solos geschrieben, die jedoch Manuscript geblieben sind. — Sein Sohn und Schüler, Johann Baptist M., geboren am 20. Juli 1744 zu Berlin, zeichnete sich schon früh auf seinem Instrumente, gleichfalls dem Violoncello, durch Fertigkeit und seelenvollen Vortrag aus, so dass ihn der Prinz Heinrich von Preussen in seine Kapelle zog. Liederlich jedoch und ausschweifend, wie er war, brachte er sich bei Hofe in Misscredit und musste, als er einst sogar die Ehrfurcht gegen seinen Prinzen gröblich verletzte, von diesem entlassen werden. Als schöner, gewandter Mann erwarb er sich gleichwohl die Liebe der berühmten Sängerin Elisabeth Gertrud Schmeling (s. den folgenden Artikel), mit der er sich noch 1773 nach Ueberwindung vieler Hindernisse verheirathete. Er fröhnte nun jedoch seiner Verschwendungssucht

in gesteigertem Grade, und schon 1774 erging vom königl. Kammergericht zu Berlin eine Aufforderung an alle Gläubiger des ehemals im Dienste des Prinzen Heinrich von Preussen als Kammermusicus gestandenen Joh. Baptist Mara. Im J. 1780 entfloh er mit seiner Gattin aus Berlin, ging mit ihr über Wien und Paris nach London, wo sich beide Gatten 1799 für immer von einander trennten. M. kehrte über Holland nach Deutschland zurück und trat 1800 auch in Berlin in einem Concerte auf. Gerber, der ihn 1801 in Sondershausen hörte, spricht mit Bewunderung von seinen Fähigkeiten und findet nur, dass er in der Wahl seiner Stücke um 40 Jahre zurück gewesen sei. Uebrigens zeigte er sich ihm als ein solider, kenntnissreicher und vollkommen gebildeter Mann. In der Folge wandte sich M. nach Holland, wo sein Hang zum Trunk so überhand nahm, dass er alles Ehrgefühl verlor und Tag und Nacht in Matrosenherbergen und anderen elenden Kneipen zum Tanze spielte, bis ihn endlich der Tod im Sommer 1808 zu Schiedam bei Rotterdam von einem wahrhaft verkommenen und elenden Leben erlöste. — Von M.'s Compositionen ist nichts im Druck erschienen. Der Manuscriptenkatalog von Breitkopf und Härtel (1826) zeigte von solchen jedoch an: zwei Concerte und zwölf Solos für Violoncello, ein Duo für Violoncello und Violine und eine Sonate für Violoncello und Bass. Jedenfalls war er als Componist ohne jede Bedeutung.

Mara, Gertrud Elisabeth, geborene Schmeling oder Schmehling, die Gattin des Vorigen, eine der berühmtesten und ausgezeichnetsten Sängerinnen, die jemals gelebt haben, wurde am 23. Febr. 1749 zu Kassel geboren. Ihre Kindheit war höchst beschränkt und kümmerlich, da der Vater, ein armer Musiker, den Tag über auf Broderwerb ausgehen musste, und die Tochter, auf einem Kinderstuhl sitzend, sich fast immer selbst überlassen war. Als sie vier Jahre alt war, überraschte sie der Vater dabei, wie sie auf einer in ihrer Nähe liegen gebliebenen Geige alle Töne der Tonleiter rein intonirte. Dies bewog ihn, ihr förmlich Unterricht zu ertheilen, und nach kurzer Zeit schon spielte sie mit ihm kleine Duette. Nun trug der Vater das Kind, das wegen seiner Gebrechlichkeit nicht gehen konnte, in die Häuser der Musikfreunde, wo man ihr ausserordentliches Talent bewunderte und ihr reiche Geschenke gab. Eine Collekte in Frankfurt a. M. wurde zu dem Zweck unternommen, ihr in dieser Stadt einen besseren Unterricht zu verschaffen, und schon nach zwei Jahren, in denen sich auch ihre Gesundheit gebessert hatte, konnte der Vater eine Kunstreise nach Wien mit ihr antreten. Dort, wie nicht minder in London, wohin ihr der englische Gesandte Empfehlungen mitgegeben hatte, so dass sie auch im Hofconcert spielen durfte, erregte ihr Talent zwar allgemeines Aufsehen, es fehlte aber auch nicht an Kunstkennern, welche das Kind mit seiner gewaltsamen Behandlung der Violine auf dem Irrwege sahen. Ein solcher Kenner entdeckte ihre herrliche Singstimme und studirte ihr einige Gesänge ein, welche sie mit einem überraschend schönen Ausdruck vortrug. Sie erhielt nun, von allen Seiten her unterstützt, Singstunden bei Paradisi, die sie mit ausgezeichnetem Erfolge benutzte. Nachdem sie unter Leitung dieses vorzüglichen Gesanglehrers sich in ihrem 14. Jahre öffentlich und bei Hofe mit grösstem Beifall hatte hören lassen, kehrten Vater und Tochter nach Kassel zurück.

Von 1766 bis 1771 lebte sie hierauf in Leipzig bei Hiller im Hause, der ihr Unterricht im Gesang, in der Harmonielehre und im Clavierspiel ertheilte, nachdem er sie dem nachtheiligen Einflusse ihres ganz ungebildeten Vaters unter für diesen vortheilhaften Bedingungen entzogen und ihr die Stelle einer Concertsängerin im grossen Concert mit 600 Thalern Gehalt übertragen hatte. Ihre Fortschritte nach jeder Seite musikalischen Wissens und Könnens hin waren reissend, und ihre Stimme hatte um 1771 den Umfang vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *e*, war dabei ohne alle Schärfe und so kraftvoll, dass sie die stärkste Chor- und Orchesterbegleitung übertönte. Alle Abstufungen dieser Stärke bis zum kaum hörbaren Piano hinab gelangen ihr wunderbar,

und in Bezug auf Kehlfertigkeit vermochten nur die eminentesten Violin- und Flötenvirtuosen mit ihr zu rivalisiren. Im J. 1771 lernte sie in Leipzig die Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen kennen, und diese berief sie im Herbst desselben Jahres nach Dresden, um dort in der Oper »Semiramide« von Hasse aufzutreten. Nach Hiller's Gutachten konnte sie damals weder ordentlich stehen noch gehen, da sie ihre eigene Person bisher, allen eindringlichen Zuredens ungeachtet, in einer beispiellosen Weise vernachlässigt hatte. Die Kurfürstin, welche alsbald sah, woran es fehlte, liess ihr, so gut es in der Kürze der Zeit ging, nachhelfen; die M. trat endlich auf, gefiel als Sängerin ausserordentlich und kehrte reich belohnt nach Leipzig zurück. Ihr Ruf verbreitete sich seitdem immer weiter, und selbst Friedrich II. liess sie, trotz seiner Abneigung gegen deutsche Künstler, nach Potsdam kommen. Nachdem er sie in einem Kammerconcerte gehört hatte, wurde sie auf Lebenszeit mit einem Gehalte von 3000 Thalern 1771 bei der königl. italienischen grossen Oper als erste Sängerin angestellt und wirkte mit Auszeichnung neben den berühmten Castraten Concialini und Porporini. Ihre Verdriesslichkeiten in Berlin begannen jedoch, als sie sich 1773 trotz aller Abmahnungen hinreissen liess, nur ihrem Herzen folgend, den Violoncellisten Mara (s. weiter oben) zu heirathen. Auch ihr Vater war nach Berlin gekommen, und sie musste eine königl. Ausweisungsordre erwirken, um vor den Erpressungen desselben sicher zu sein. Ihr Mann vor Allem aber brauchte zu seinem wüsten Leben viel Geld, und sie, die blind in ihn verliebt war, hoffte, anderwärts ein vortheilhafteres Engagement zu erlangen. Ein solches winkte ihr 1775 in London, allein der König Friedrich II. wollte sie selbst auf Urlaub hin so weit nicht ziehen lassen und wusste einen darauf unternommenen Fluchtversuch des Ehepaares zu vereiteln. Dagegen durfte sie unangefochten im folgenden Jahre in Leipzig, Kassel, Frankfurt, Spaa und 1778 auch in Strassburg singen, und dadurch wieder sicher gemacht, wagte die M. 1780 einen zweiten Fluchtversuch, welcher gelang. Sie ging mit ihrem Mann über Leipzig und Dresden nach Wien, wo sie die Kaiserin Maria Theresia gnädig aufnahm, sie bis 1782 zu fesseln wusste und ihr Empfehlungen an ihre Tochter, die Königin Maria Antoinette von Frankreich mitgab. In Paris, wo die Todi gerade glänzte, bildeten sich sofort zwei Partheien, die Todisten und Maraisten.

Nach abermals zwei Jahren begab sich die M. endlich nach London, wo sie vom Hofe und vom Publikum mit Auszeichnungen überschüttet wurde. Unvergesslich ist sie in England besonders durch ihren herrlichen Vortrag der Arie aus dem »Messias«: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, bei Gelegenheit der Gedächtnissfeste für Händel, geblieben. Nachdem sie wahrhaft vergöttert im Winter 1785 und 1786 an der italienischen Oper in London und hierauf in den englischen Provinzen gesungen hatte, trat sie in den Jahren 1788 und 1789 in Italien, vor Allem in Turin und Venedig auf und empfing die Ehren einer Königin. Im J. 1790 liess sie sich wieder in London, dann abermals in Venedig bewundern, blieb aber dann, trotz glänzender Anerbietungen von Neuem nach Berlin (durch Friedrich Wilhelm II.), ein Jahrzehnt von 1792 an in England. Dort liess sie sich 1799 von ihrem Gatten, der ihre enormen Einnahmen fort und fort verschwendete, endlich trennen, nur aber, um einem jungen italienischen Flötisten Florio in die Hände zu fallen, der sie als Reisebegleiter und Liebhaber nicht minder unverschämt ausbeutete. Im J. 1802 verliess sie England, um über Paris nach Deutschland zurückzukehren; ihr Abschiedsconcert soll ihr 7000 Thaler eingetragen haben. In Paris, Frankfurt und Weimar liess sie sich hören. In Leipzig sah sie 1803 ihren alten Lehrer Hiller wieder, eine rührende Scene, welche Rochlitz lebendig beschreibt, und reiste dann nach Berlin, wo sie in Graun's »Tod Jesu« durch die Arie »Singt dem göttlichen Propheten« ein beispielloses Entzücken hervorrief, diesen Eindruck aber wieder verwischte, als sie in einem von der königl. Kapelle zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds veranstalteten Concerte

nur mitwirken wollte, wenn ihr die Hälfte der Einnahme zuerkannt würde. Ueber Wien kam sie 1804 nach St. Petersburg und 1805 nach Moskau, wo sie ein Haus und in der Nähe der Stadt einen Landsitz kaufte, ihr baares Vermögen jedoch bei einem Handlungshause anlegte. So kam das Jahr 1812 heran und mit ihm die Vernichtung ihrer Hoffnungen auf ein ruhiges Alter. Der französische Feldzug und der Brand von Moskau raubte ihr die ganze stehende sowie liegende Habe, und sie zog nach Reval, wo sich ehemalige Bewunderer ihrer annahmen und ihr Gelegenheit verschafften, Gesangunterricht zu ertheilen. Im J. 1819 unternahm sie, um eine unabhängige Stellung zu erringen, noch eine grössere Reise über Berlin und London nach Kassel, wo sie als Gesanglehrerin bei Hofe installirt zu werden hoffte. Ihre Erwartungen erfüllten sich nicht, und sie kehrte nach Liefland zurück. Noch ein Mal, im J. 1822, war sie in Deutschland; dann hat sie Reval nicht mehr verlassen und ist endlich am 20. Jan. 1833 daselbst geachtet, aber ganz ohne Vermögen gestorben. Ihren letzten Geburtstag, am 23. Febr. 1831, hatte man noch feierlich begangen. Zwei Abgeordnete der Ritterschaft geleiteten sie in das Actienhaus, wo sie von einer ansehnlichen Versammlung, darunter ihre Schülerinnen, empfangen wurde. Es wurden ihr hierauf zwei von Goethe eigens für diesen Tag eingesandte, von Hummel componirte Gedichte überreicht und von der Versammlung vorgetragen. — Die M. gehörte zu den allerseltensten Sänger-Erscheinungen. Ihr Ruhm gründete sich nicht blos auf die wunderbare Stärke und Fülle ihres Tons, der auch an Grösse, Klarheit, Reinheit und Geschmeidigkeit den höchst denkbaren Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, sondern auch auf die beispiellose Leichtigkeit, Schnelligkeit und Rundung, womit sie die schwierigsten Passagen vortrug. Im einfachen, hinreissenden Ausdruck des Adagio, so vorzüglich in Händel'schen Arien, galt sie für unerreichbar, und in der Auffassung, selbst der verschiedensten Stylarten traf sie mit genialem Takte immer das Richtige und Prägnante. Im gewöhnlichen Leben soll sie durch ihre zurückgebliebene Bildung ungeschickt gewirkt und häufig einen abstossenden Eindruck hervorgerufen haben; der Inhalt einer von ihr hinterlassenen (von O. von Riesemann in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, Jahrg. 1875 mitgetheilten) Selbstbiographie zeigt aber, dass in ihr nach allen Seiten hin die Keime für das Angemessene und edel Schickliche gelegen haben.

Mara, la, s. La Mara (Marie Lipsius).

Marabba, arabisches Bogeninstrument, eine Art von Rebec (s. d.), welches nur eine Saite besitzt und dessen Schallkörper mit Thierhaut überzogen ist, so dass in diesem Tonwerkzeuge Geige und Trommel vereinigt auftreten.

Maraffa, Anna, geborene Miedtcke, rühmlich bekannte Sängerin, geboren 1802 zu Ansbach, verlor früh ihre Eltern, von denen der Vater als Hofschauspieler und Regisseur am Hoftheater zu Stuttgart angestellt gewesen war. In Folge dessen adoptirte sie der berühmte Bassist Joseph Fischer und ertheilte ihr eine sorgfältige Ausbildung im Gesange, die sie befähigte, an seiner Hand die Bühne zu betreten und selbst in Paris, besonders aber in Italien, woselbst Fischer den grössten Theil seines Künstlerlebens, theils als Sänger, theils als Operndirektor zubrachte, gefeiert zu werden. Von Palermo aus kehrte sie mit ihrem Pflegevater um 1820 nach Deutschland zurück und fand in vielen Städten zwar als Concert- wie als Opernsängerin reichen Beifall, der jedoch bei weitem nicht den Enthusiasmus erreichte, den man ihr im Auslande gespendet hatte. Da sich nun Fischer in den Ruhestand in Mannheim zurückzog, so begab sie sich wieder nach Italien und feierte besonders im Süden dieses Landes, sowie auch in Spanien Triumphe. In Neapel verheirathete sie sich mit einem gewissen Maraffa und gehörte unter diesem Namen noch eine längere Reihe von Jahren der italienischen Opernbühne als Zierde an.

Marais, Marin, berühmter französischer Gambenvirtuose, geboren am

31. März 1656 zu Paris, war zuerst Chorknabe an der *Saint-Chapelle* und erhielt als solcher Unterricht auf der Gambe bei Hottemann und später bei Saint-Colombe, bei welchem letzteren er in sechs Monaten bis zur höchsten Stufe der Virtuosität gelangte. Selbst Lully ertheilte ihm einige Unterweisung in der dramatischen Composition. Im J. 1685 als königl. Kammermusiker und Solo-Gambist angestellt, blieb er volle vierzig Jahre in dieser Stellung. Im J. 1725 zog er sich in ein eigenes kleines Besitzthum zurück und beschäftigte sich dort hauptsächlich mit Blumenzucht, bis er am 15. Aug. 1728 starb. Von ihm rührt die siebente Saite der Gambe her, und er war es, der zuerst die drei stärksten Saiten derselben überspann. Componirt hat er viele Gambenstücke, Trios für Flöte, Violine und Gambe, sowie die Opern »*Arianne et Bacchus*« (1696), »*Alcione*« (1706), »*Sémèle*« (1709) und »*Alcide*« (letztere gemeinschaftlich mit Louis Lully). — Sein Sohn und Schüler, Roland M., wurde 1725 der Nachfolger seines Vaters als königl. Solo-Gambist und zog durch seine Virtuosität zahlreiche Ausländer als Schüler nach Paris, unter diesen auch den nachmaligen berühmten Ernst Christian Hesse aus Thüringen. Quantz, der M. 1726 hörte, stellt ihm ein glänzendes Zeugniss aus. Von ihm existiren einige Cantaten, Gambenstücke und die Musiklehre »*Nouvelle méthode de musique, pour servir d'introduction aux auteurs modernes*« (Paris, 1711).

Marastoni, Antonio, italienischer Orgelvirtuose und Componist, lebte in musikalisch-kirchlicher Stellung zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Illasi und hat Motetten von seiner Composition (Venedig, 1625) veröffentlicht.

Marazzoli, Marco, auch Marazzuoli geschrieben, ausgezeichneter italienischer Sänger und Musiker, geboren ganz zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Parma, wurde 1637 in das päpstliche Sängercollegium in Rom aufgenommen, dann zum Beneficiarius der Kirche *Santa Maria maggiore* und endlich von Papst Urban VIII. zum Bussolante, d. h. zum Aufseher der kirchlichen Ceremonien ernannt. Ausserdem war er als Harfenvirtuose berühmt und auch in der Kammermusik der in Rom domicilirenden Königin Christine von Schweden angestellt. Endlich noch als einer der besten Cantaten- und Oratorien-Componisten seiner Zeit geachtet, starb er am 16. Jan. 1662 zu Rom. Viele seiner Oratorien bewahrt das Archiv der Kirche Santa Maria in Valicella, und Baini besass zahlreiche Cantaten, Madrigale und kleine Stücke von ihm. Auch Opern hat M. gesetzt, und man nennt von solchen: »*Amori di Giasone ed Isifile*« (1642), »*L'arme e gl'amori*«, »*Del male il bene*« (mit Abbatini gemeinschaftlich), »*La vità umana*«, »*Il trionfo della pietà*« (1656 in Rom).

Marbeck, John, ausgezeichneter englischer Tonkünstler und Gelehrter, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Organist an der St. Georgskapelle zu Windsor, wurde um 1544, als ketzerischer Bestrebungen überwiesen, zum Tode verurtheilt, wusste aber durch seine Beredtsamkeit sein Leben zu retten und sein Amt sich zu erhalten. Am Leben war er noch 1576, vielleicht auch noch später, da 1581 noch mehrere seiner Compositionen herauskamen. Besonders verdient und berühmt machte er sich, dass er die beim anglikanischen Gottesdienste vom Priester gesungenen Hymnen und Gebete einstimmig setzte und 1550 unter dem Titel »*The book of common prayer*« veröffentlichte. Von M. selbst theilt Hawkins im dritten Bande seiner Musikgeschichte eine gut gesetzte dreistimmige Hymne auf die Jungfrau Mutter mit, und ein *Te deum* von ihm enthält der erste Band von Smith's *Musica antiqua*«.

Marcae, Leonhard, auch Marca geschrieben, Barfüssermönch und Orgelbauer zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, reparirte daselbst 1479 die merkwürdige grosse Orgel von 1100 Pfeifen in der St. Lorenzkirche. Gleichwohl blieb dieses Werk ungebraucht stehen und wurde 1525 sogar beseitigt, weil man meinte, es spiele unausgesetzt weltliche Weisen statt die geistlichen Lieder.

Marcato (ital.; französ.: *marqué*), in der Abkürzung (Abbreviatur) *marc.*,

ist eine Vortragsbezeichnung in der Bedeutung markirt, accentuirt, hervorgehoben und wird zu Stellen und Stimmen in einem Tonsatze gesetzt, die besonders hervorstechend aus dem Ganzen treten sollen.

Marcello di Capua, s. Bernardini.

Marcello, Alessandro, ältester Bruder des weiter unten folgenden Benedetto M., italienischer Patricier und Schöngeist, der ebenso bewandert in Musik und Poesie, wie in Mathematik und Philosophie war, wurde um 1684 zu Venedig geboren. Sein Haus war der Sammelplatz aller einheimischen und fremden Gelehrten und Künstler, besonders Musiker, welche letztere daselbst wöchentlich in einem Concerte auftraten, dessen Programm vorzüglich auch seine eigenen Compositionen enthielt. Diese letzteren bestehen in einigen Kammercantaten für eine Stimme allein, in zwölf Violin-Solos, sechs Concerten für zwei Flöten, zwei ebensolchen mit Begleitung von Viola oder Violoncello und Clavier und einigen Violinconcerten. Als Componist nannte er sich häufig mit seinem ihm als Mitglied der Akademie der Arkadier verliehenen Namen, nämlich *Eterio Stinfalico.* Er starb zu Venedig im J. 1750.

Marcello, Benedetto, einer der genialsten und vielseitigsten Meister der alten venezianischen Schule, bedeutend sowohl als Componist wie als Dichter, stammte aus einem der angesehensten Patriciergeschlechter Venedigs und wurde daselbst am 24. Juli 1686 geboren. Glänzend erzogen, war auch seine musikalische Ausbildung nicht vernachlässigt worden, und sein Bruder Alessandro M. (s. d.) sowohl, wie Gasparini und Lolli waren seine Musiklehrer gewesen. Von seinem 25. Jahre an practicirte er als Advocat und arbeitete in verschiedenen Magistraturen seiner Vaterstadt. Hierauf bekleidete er mehrere Jahre hindurch das wichtige Amt eines Richters unter den Vierzigern und wurde weiterhin Proveditor zu Pola. Da ihm die Luft in dieser Stadt nicht zusagte, so kehrte er 1738 nach Venedig zurück, wurde aber bald darnach als Schatzmeister nach Brescia gesandt, wo er schon am 24. Juli 1739 starb. Verheirathet war er heimlich mit einem Mädchen aus niederem Stande, dessen herrliche Stimme ihn angezogen und die er zur vortrefflichen Sängerin ausgebildet hatte. Ebenso soll die berühmte Faustina Bordoni, nachherige Hasse, seine Schülerin gewesen sein. Seine Motetten, Cantaten und Psalme, welche letztere Seb. Valle (8 Hefte, Venedig, 1803) herausgab, erlangten einen ungemeinen Ruf durch ihre edle, einfache Erhabenheit und Grösse, ja, haben ihn unsterblich gemacht, wie freilich weder Mattheson, noch Forkel oder Burney zu ahnen schienen, da sie M.'s Verdienste sonst ganz anders angeschlagen haben würden. Diese Psalme, 50 an der Zahl, mit italienischen Verstexten von Girolamo Ascanio Giustiniani, erschienen zuerst in zwei Abtheilungen, die erste unter dem Titel: »*Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque salmi etc.*« (2 Bde., Venedig, 1724), die zweite als: »*Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque salmi etc.*« (2 Bde., Venedig 1726 und 1727). Bis in die neueste Zeit hinein sind diese Psalme, welche theils für eine, zwei, drei und vier Stimmen mit einem bezifferten Bass auf der Orgel- oder Clavierbegleitung componirt sind, in den Haupt-Musikstädten Europas neu aufgelegt worden. Ausserdem kennt man von M., jedoch nur zum Theil durch den Druck: Concerte und Sonaten für fünf Instrumente, Sonaten für Clavier allein, Serenaden, Madrigale, Arien, Duette und Kirchenstücke. Auch für die Bühne hat er geschrieben, so das Pastorale für fünf Stimmen »*Calisto in Orsa*«, die Oper »*La fede riconnosciuta*«, ein musikalisches Drama für fünf Stimmen, »*Arianna*«, und ein Intermezzo, »*Psiché*« betitelt; ausserdem noch die Oratorien »Giuditta« und »Gioas«, sowie die schönen Cantaten »Timoteo« für zwei Stimmen und »Cassandra« für eine Stimme mit Bass continuo. Die Texte zu diesen Werken sind ebenfalls von M. verfasst, der überhaupt in Dramen, Sonetten u. s. w. sich auch als Dichter hervorgethan hat. Auch musikalische Schriften besitzt man von M. So: »*Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane*

in musica etc.« (Venedig, 1721 und öfter später), eine Schrift satyrischen Inhalts; »*Lettera familiare d'un academico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci etc.«* (Manuscript), anonyme bittere Kritik von Lotti'schen Gesangswerken; »*Teoria musicale ordinata alla moderna pratica«* (Manuscript), eine Art Musiklehre über die Grundprincipien des Gesanges, des Gravicembalo und der Composition; »*Alcuni avvertimenti al veneto giovanetto patrizio etc.«* (Manuscript), musikalische, an seinen Neffen gerichtete Rathschläge. — Fast den reichsten Manuscriptenschatz M.'scher Werke besitzt die kaiserl. Hofbibliothek in Wien, nämlich zwei vierstimmige Messen, sechs geistreiche Kammerduette, scherzhafte und andere Madrigale, sowie *Terzetti madrigaleschi*, zwei dreistimmige Misereres und die Cantaten »*La stravaganza«*, »*L'addio di Ettore«*, »*Clori e Daliso«*, »*Timoteo«* u. s. w. Die letztgenannte Cantate findet sich auch in der Bibliothek des Königs von Sachsen zu Dresden, ebenso die Cantate »Cassandra«, ferner acht Cantaten für Sopran, sechs für Alt und fünfstimmige Madrigale ebendaselbst.

Marcello, Marco, italienischer Musikgelehrter und Componist, geboren um 1800 zu Mailand, machte seine höheren Musikstudien unter Leitung Mercadante's und hat sich weiterhin durch schriftstellerische Arbeiten, besonders Journalartikel, sowie durch Gründung einer Zeitschrift und durch Uebersetzungen verschiedener Operntexte aus dem Französischen (als z. B. »Jüdin«, »Hugenotten« u. s. w.) vortheilhaft bekannt gemacht. Er starb im J. 1865 in seiner Vaterstadt Mailand. M. ist auch der Begründer und erste Redacteur des noch jetzt bestehenden Musik- und Theater-Journals »Trovatore« (in Mailand) gewesen.

Marcesso, Bartolomeo, richtiger wahrscheinlich Marcello, italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, hat von seiner Composition veröffentlicht: »*Sacra corona, ossia motetti a* 2 *e* 3 *voci«* (Venedig, 1656).

Marchand, Henri, Bruder der berühmten Sängerin Margarethe M., verehelichten Danzi (s. d.), war ein ausgezeichneter Violin- und auch Clavierspieler. Geboren 1774 in Mannheim, lernte er Violinspiel und Composition unter der Leitung Leop. Mozart's in Salzburg. Nach Vollendung seiner Studien trat er in das Orchester des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg, dessen Claviermeister er zugleich wurde, und liess sich 1798 in Hamburg öffentlich hören, wo man ihn in Folge dessen unter die galanten und brillanten Clavierspieler rechnete. Hierauf unternahm er eine Kunstreise nach Paris, wo er sich dann wahrscheinlich niedergelassen hat, wenn er nicht nach Regensburg zurückgekehrt sein sollte. Componirt und veröffentlicht hat er für Clavier: 10 Variationen über ein Thema von Haydn, op. 1 (München, 1800), ferner »*Marche des Marseillois variée«*, op. 2 (München, 1802), dann eine Romanze von Koulouf variirt und endlich eine Reihe grosser Walzer.

Marchand, Jean Baptiste, königl. Kammermusiker zu Paris im J. 1691, behandelte im Orchester die kleine Laute und das Violoncello und componirte eine Messe in *G-moll*, welche unter dem Titel »*Quis est deus«* im Manuscript erhalten geblieben ist. — Sein Sohn, Joseph M., war 1717 ebenfalls in der königl. Kapelle und zwar als erster Violinist angestellt und starb 1737 in Paris. Von ihm erschienen: »*Douze Sonates à une flûte traversière, ou hautbois, ou violon avec basse continue«*. Möglich jedoch und wahrscheinlich, dass dies die unter Louis M. angeführten Sonaten sind.

Marchand, Louis, berühmter französischer Clavier- und Orgelspieler, geboren am 2. Febr. 1669 zu Lyon, war der Sohn eines Musiklehrers, Jean M., der ihn in den Elementen der Musik unterrichtete. Mit 14 Jahren wurde M. bereits zum Organisten an der Kathedrale zu Nevers und zehn Jahre später an derjenigen zu Auxerre ernannt. Diese letztere Stelle verwaltete er fünf Jahre lang und begab sich 1698 nach Paris, wo ihm die gleichen Functionen an der Kirche der Jesuiten übertragen worden waren. Hier erwarb er sich einen so bedeutenden Ruf und eine solche Beliebtheit, dass alle Pariser

Kirchen seine Organistendienste begehrten, und er wirklich mitunter sechs Stellen auf einmal verwalten musste, wie er denn auch zum Hoforganisten der königl. Kapelle zu Versailles und zum Ritter des Ordens vom heiligen Michael ernannt wurde. Aus seiner glänzenden und gesicherten Lage riss ihn 1717 die Ausweisung aus Frankreich, die er sich durch seine fortgesetzt verwerfliche Aufführung bei Hofe und im öffentlichen Leben zugezogen hatte. Er ging nach Dresden und wusste dem König-Kurfürsten durch sein Spiel und seine gewandten Manieren so zu gefallen, dass dieser ihn mit einem bisher beispiellosen Gehalte zum Hoforganisten zu ernennen gedachte. Diese Absicht vereitelte der Concertmeister J. Volumier, der selbst auf diese Stelle sein Augenmerk gerichtet hatte. Er erwirkte vom Landesherrn die Erlaubniss, dass Joh. Seb. Bach, damals Organist in Weimar, dem Franzosen in einem musikalischen Wettstreite gegenüber gestellt würde. Bach erschien auch, und mit seinem wunderbaren, gewaltigen Spiele und Improvisationstalente warf er den Gegner mit seiner geleckten, aber seichten Spiel- und Compositionsmanier zunächst auf dem Claviere so eclatant nieder, dass dieser die noch ausserdem projektirte Orgelprobe gar nicht abwartete, sondern Dresden eilig und heimlich verliess. Da mittlerweile auch die französische Ausweisungsordre gegen M. zurückgenommen worden war, so kehrte derselbe nach Paris zurück, wo er seitdem als Clavierlehrer wirkte und als solcher so gesucht war, dass er riesenhafte Einnahmen hatte, die nur leider in Ausschweifungen aller Art wieder verloren gingen. Daher kam es, dass ihn der Tod, am 17. Febr. 1732 zu Paris, in den dürftigsten Verhältnissen antraf. Sechs Jahre vorher hatte ihm ein Schlaganfall den linken Arm völlig gelähmt; dennoch versah er seinen Orgeldienst mit der rechten Hand allein, indem die Pedale ausschliesslich den Bass versehen mussten. Von seinen seichten und trivialen Compositionen, in denen nicht einmal correcte Harmonien zu finden waren, sind einige Bücher mit Clavier- und mit Orgelsachen, ferner Sonaten für Flöte mit *Basso continuo* durch den Druck bekannt geworden. Ebenso hat er eine Oper, »*Pyrame et Thysbé*«, componirt, die jedoch nicht zur Aufführung gelangt ist.

Marche (französ.; ital.: *Marcia*), der Marsch (s. d.), auch der Gang, die Fortschreitung (der Töne, Intervalle, Accorde u. s. w.). — *M. redoublée*, der Geschwindmarsch. — *M. triomphale*, der Triumphmarsch. — *M. funèbre*, der Trauermarsch.

Marche, Hugues de Lusignan, Comte **de la,** altfranzösischer Dichter und Musiker, gestorben am 19. Octbr. 1216, von dessen Arbeit sich noch im Manuscript drei Chansons auf der Nationabibliothek in Paris befinden.

Marche, Francisque **de la,** Doctor der Theologie, Kirchenrath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Eichstädt um die Mitte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte von seinen literarischen und compositorischen Arbeiten: »Musikalisches Jägerhorn in deutschen Arien« (1655), »*Annum harmonicum*« (1655) und »*Synopsis musicae*« (1656).

Marchesi, Berardo, italienischer Componist aus unbekanntem Zeitalter (wahrscheinlich zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts), hat veröffentlicht: »*Messe brevi concertate a* 8 *voci*«.

Marchesi, C. Salvatore, eigentlich Ritter Salvatore de Castrone geheissen, trefflicher italienischer Sänger und Gesanglehrer, wurde am 15. Jan. 1822 in Palermo als Abkömmling einer fürstlichen Familie geboren. Wie sein Vater, welcher von 1806 bis 1810 Generalgouverneur der Insel Sicilien gewesen war, begann er seine Laufbahn, indem er bei der Nobelgarde in Neapel (1838) in Dienst trat. Seiner liberalen Grundsätze wegen aber musste er schon 1840 ausscheiden und studirte in Palermo Jura und Philosophie, gleichzeitig bei Pietro Raimondi eifrig Gesang und Composition betreibend. Ein Reise durch Oberitalien führte ihn 1846 auf einige Zeit nach Mailand, wo er bei Lamperti und Fontana seine Gesangstudien fortsetzte. Durch seine thätige Theilnahme gegenüber der Revolution von 1848 in Mailand und Neapel

vor der Reaction blossgestellt, musste er nach Amerika auswandern und trat zu New-York in der italienischen Oper des Unternehmers Frey zum ersten Male in Verdi's »Ernani« auf. Seine gesanglichen Mängel erkennend, eilte er nach London, studirte noch bei Manuel Garcia und begründete unter dem Namen M., den er seitdem beibehielt, durch seine schöne Baritonstimme und gute Schule sich als Concertsänger eine angenehme Existenz. Im Herbst 1851 ging er auf den Continent und fand zunächst in Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Hamburg, Bremen, Holland u. s. w., sowie an den Höfen von Weimar, Berlin, Hannover und Oldenburg sehr beifällige Aufnahme. Seit April 1852 verheirathet, sang er mit seiner Gattin (s. weiter unten) im Winter 1853 an der italienischen Oper in Berlin und Brüssel, die darauf folgende Saison in Concerten zu London und dann an Opernbühnen Italiens. Von dort kam das Ehepaar 1854 zu Concerten nach Wien und liess sich sieben Jahre lang für das dortige Conservatorium behufs Ertheilung des Gesangunterrichts fesseln. Auch als Uebersetzer deutscher und französischer Opern ins Italienische, worunter die »Vestalin«, »Iphigenia in Tauris«, »Medea«, »*Roland à Ronceveaux*«, »*Le capitaine Henriot*«, »Tannhäuser«, »Lohengrin« u. s. w., ferner als Componist von deutschen und sicilianischen Liedern, als musikalischer Schriftsteller und Herausgeber von Vocalisen, einer Gesangschule u. s. w. ist M. vortheilhaft bekannt. Im J. 1862 ist er zum grossherzogl. sachsen-weimar'schen Kammersänger ernannt worden.

M.'s Gattin, Mathilde de Castrone M., geborene Graumann, geboren am 26. März 1826 in Frankfurt a. M., hatte als Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns eine vortreffliche Erziehung erhalten, eigentlich gesangliche Studien aber erst 1843 in Wien unter Otto Nicolai's Leitung zu treiben begonnen. Diese Studien setzte sie 1845 bei Manuel Garcia in Paris fort, nahm bei den ersten Lehrern des Conservatoires Unterricht in der Declamation, Musiktheorie u. s. w. und bildete sich an Vorbildern wie die Persiani, Grisi, Alboni, Stolz und Tamburini, Lablache, Duprez weiter und weiter. Im J. 1849 gab sie ein Abschiedsconcert in Paris und war hierauf drei Jahre lang während der Saison eine der beliebtesten Concertsängerinnen Londons, im Winter mit nicht geringerem Erfolg in Deutschland (u. A. im Gewandhause zu Leipzig) auftretend. Als Lehrerin am Conservatorium zu Wien seit 1854 hatte Frau M. die glänzendsten Resultate aufzuweisen. Zu ihren damaligen Schülerinnen gehören: Antoinetta Fricci, Ilma de Murska, Gabriele Kraus, Caroline Dary, Katharina Carina, Julie Dumont-Suvanny. Im J. 1861 gab Frau M. ihre Stellung in Wien auf und siedelte mit ihrer Familie nach Paris über. Sie veranstaltete daselbst mit ihrem Gatten historische Concerte, hatte Schülerinnen aus verschiedenen Ländern und schrieb zu dieser Zeit eine aus sieben Heften bestehende praktische Gesangsmethode, welche in Frankreich und Deutschland im Druck erschien. Einem Rufe an das Kölner Conservatorium folgend, siedelte Frau M. im Octbr. 1865 dahin über. Aus ihren Klassen dort sind ebenfalls einige vortreffliche Sängerinnen hervorgegangen, worunter die Damen Scheuerlein, L. Radecke und Schmitz. Im J. 1868 wurde Frau M. an das Wiener Conservatorium zurückberufen und verwaltet seitdem ihre frühere Stellung als erste Gesangs-Professorin wieder mit dem ausgezeichnetsten Erfolge, wie neue Reihen hoffnungsvoller Schülerinnen an verschiedenen Bühnen beweisen.

Marchesi, Luigi, genannt Marchesini, einer der berühmtesten Sopranisten (Castraten) des 18. Jahrhunderts, wurde 1755 zu Mailand geboren. Sein Vater war Hornist im Theaterorchester zu Modena und entdeckte zuerst und pflegte die herrliche Stimme seines Sohnes. Nachdem er in Bergamo die Operation an ihm hatte vollziehen lassen, musste M. den Gesang weiter fort beim Castraten Caironi und dem Tenoristen Albujo studiren und machte reissende Fortschritte. In den übrigen Musikfächern unterrichtete ihn der Mailänder Domkapellmeister Fiorini, in dessen Kirche er auch mehrere Jahre lang Sonn- und Festtags zum Entzücken des Publikums seine Stimme vom

Chore herab erklingen liess. Die Bühne betrat er 1774 zu Rom in einer Weiberrolle, aber obgleich sich von dort aus sein Ruhm schnell verbreitete, so erhielt er contraktgemäss vorläufig noch immer nur zweite Parthien und stand in Mailand unter der Pacchiorotti, in Venedig unter Millico, und erst später in Treviso gab man ihm erste Rollen. Im J. 1775 liess ihn der Kurfürst von Baiern für seine Hofkapelle in München engagiren; nach dem Tode dieses Monarchen aber, der schon nach zwei Jahren erfolgte, liess sich M. seines Contraktes entbinden und kehrte nach Mailand zurück, wo er 1778 wieder in Frauenrollen auftrat. Im Herbst 1779 sang er in Florenz im »Castor und Pollux« von Bianchi und in »*Achille in Sciro*« von Sarti. Besonders das Rondo in dieser letzteren Oper führte er so bewundernswerth aus, dass die Zuhörer in Begeisterung mit fortgerissen wurden. Seitdem galt M. für den ersten Sänger der Welt und wurde von allen Bühnendirektionen begehrt. Zunächst aber folgte er 1780 einem erneuten Rufe nach Mailand, ging von da nach Turin, Rom, Lucca, dann nach Wien und Berlin, überall gefeiert und bewundert, und 1785 mit glänzendem Contrakte in Begleitung Sarti's und der Todi nach St. Petersburg. Da aber das rauhe Klima Russlands seine Stimme und Gesundheit ernstlich bedrohte, so schloss er 1788 mit dem königl. Operntheater in London ab und kehrte nach gewonnenen reichen Triumphen noch 1788 nach Italien zurück. Dort trat er in den Theatern von Venedig, Reggio, Neapel und Mantua auf und bezauberte noch immer Alles durch die Grazie seines Gesanges. Immer aber zog er es vor, sich in seiner Geburtsstadt Mailand hören zu lassen; er hat im dortigen Scala-Theater in den Jahren 1780, 1782, 1787, 1788, 1792, 1794, 1800, 1803 und im Carneval 1805 gesungen und schliesslich dort zum letzten Male die Bühne betreten. In Mailand verbrachte er auch seine letzten Jahre und zwar im Genusse eines sehr bedeutenden Vermögens, von dem er stets den wohlthätigsten Gebrauch machte. Musik zu hören, war und blieb sein höchster Genuss, und für Künstler, namentlich für solche, die seine Unterstützung oder ausgezeichneten Rathschläge in Anspruch nahmen, war er stets zugänglich. Am 15. Decbr. 1829 starb er auf seiner Besitzung Inzago bei Mailand. Er hat auch componirt und davon zwei Bücher mit Arietten, sowie eine Arie veröffentlicht, die er als Einlage in vielen Opern, in denen er aufgetreten war, gesungen hatte.

Marchesi, Tommaso, fruchtbarer italienischen Componist und vortrefflicher Gesanglehrer, geboren am 7. März 1776 zu Lissabon, wo sein Vater Bassist der italienischen Oper war, erhielt bei Grazioli in Venedig, wohin er früh gekommen war, den ersten Gesangunterricht und trieb daneben fleissig Orgel- und Clavierspiel. Nach dem Tode seines Vaters, der ihn ebenfalls als Sänger wirksam zu sehen wünschte, wandte er sich jedoch bei dem Padre Martini vorwiegend der Composition zu. Hierauf wurde er um 1783 Mitglied der philharmonischen Akademie in Bologna, fungirte als Dirigent der Oper in mehreren Orten in der Nähe und übernahm bald darauf das Theaterorchester in Bologna selbst, welches er 22 Jahre lang sehr geschickt führte. Nach Niederlegung dieses Amtes widmete er sich der Ertheilung von Gesangs- und Compositionsunterricht. Später und bis etwa 1840 hatte er als Ober-Kapellmeister die Aufsicht über die Musik in sämmtlichen 32 Kirchen Bolognas. Componirt hat M. Kirchenwerke aller Art, ferner aber auch Ouverturen, Cantaten, Arien und viele andere Vocalsachen. Irgend etwas davon zu veröffentlichen, ist er niemals zu bewegen gewesen.

Marchetti, F., einer der hervorragendsten Operncomponisten der jüngsten italienischen Schule, geboren um 1833, trat zuerst erfolgreich 1865 in Triest mit seiner grossen Oper »*Romeo e Giulietta*« auf, welcher 1869 in Mailand sein Hauptwerk »*Ruy-Blas*« folgte. Obwohl diese Oper im Auslande fast gar nicht bekannt geworden ist, gehört sie in ganz Italien zu den bekanntesten und beliebtesten Werken der lyrischen Bühne und hat hauptsächlich M.'s bedeutenden Ruf begründet. Die späteren Partituren M.'s, nämlich »*L'amore*

alla prova« (1873 für Turin) und *»Gustavo Wasa«* (1875 für Mailand) sind hinter diesem Erfolge weit zurückgeblieben.

Marchetti-Fantozzi, Giuseppa, berühmte italienische Sängerin, geboren am 14. März 1786 zu Neapel, woselbst im Carlo-Theater ihre Mutter Maria M.-F. als Sängerin engagirt war. Sechs Jahr alt kam sie nach Berlin, wo sie den ersten musikalischen Unterricht erhielt, während ihre Mutter als erste Sängerin bei der königl. italienischen Oper daselbst (von 1792 bis 1805) fungirte, und mit 16 Jahren war ihre Stimme von so aussergewöhnlicher Schönheit, dass sie 1802 zum Debut an das Hoftheater zu Dresden gezogen und alsbald engagirt wurde. Drei Jahre bereits sang sie daselbst zweite Rollen, als sie 1805 in München Gelegenheit hatte, in einem Hofconcert vor dem Könige zu singen und nun für das dortige königl. Theater als Primadonna gewonnen wurde. Seitdem trat sie in den Hauptrollen von Mozart, Paer und Winter mit grossem Erfolge auf. Im J. 1808 erhielt sie Erlaubniss, nach Italien zu gehen, und gefiel auf den Bühnen in Mailand und Trento ganz ausserordentlich. Nach München zurückgekehrt, heirathete sie im März 1809 den Hofopernsänger Weixelbaum daselbst, an dessen Seite sie noch viele Jahre lang sowohl in deutschen wie in italienischen Opern wirkte.

Marchetto oder Marcheto von Padua, latinisirt Marchettus, berühmter altitalienischer Tonlehrer, lebte, gebürtig aus Padua, Ende des 13. und Anfangs des 14. Jahrhunderts, und zwar um 1274 zu Cesena und Verona, wie es heisst aber auch in Neapel, wo er musikalische Vorlesungen gehalten haben soll. Nebst dem fast gleichzeitigen Jean de Muris (oder de Meurs) hat er nicht nur die Theorie von der Mensur (s. Franco von Köln und Mensuralmusik) ausgebildet, sondern sogar jene, sowie die Lehre von der Harmonie, wie wir sie jetzt erkennen, schon bedeutend gefördert, ja für diese letztere zuerst feste Regeln aufgestellt, die an und für sich zwar unvollständig, aber doch bereits so beschaffen sind, dass nach denselben reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Vor Allem finden wir bei ihm sowohl als bei de Muris bereits die Haupt-Fundamentalregel, dass zwei vollkommene Consonanzen (nach damaliger Meinung Unisonus, Quinte und Octave) nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen. Auch kannte er schon das Wesen der Dissonanzen, in Folge dessen er verlangt, dass dieselben in die nächstfolgende Consonanz sich aufzulösen haben. Jedoch spricht er von Dissonanzen nur im Durchgehen; von der vorbereiteten oder gebundenen Dissonanz scheint er noch keine Ahnung gehabt zu haben. Das, was man noch über seine Tonlehre weiss, findet sich in zwei seiner erhalten gebliebenen Musiktraktate, welche historische und theoretische Monumente von der höchsten Wichtigkeit sind. Dieselben sind betitelt: *»Lucidarium in arte musicae planae«* und *»Pomerium in arte musicae mensuratae«*. Der erstere dürfte schon um 1274, der letztere, aus der Dedication an den König Robert von Sicilien zu schliessen, erst um 1309 vollendet worden sein. Beide aber hat Fürstabt Gerbert in den 3. Band seiner *»Scriptores ecclesiastici de musica«* (S. 65 bis 188) aufgenommen und dadurch deren grössere Verbreitung bewirkt.

Marchi, Giovanni Francesco (nach Fétis Giovanni Maria), italienischer Componist aus Mailand, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Von seinen Arbeiten sind Nummern aus Opern und ein Werk *»Litanie a 4 voci a capella«* (1711) bekannt geworden.

Marchisio, Barbara und Carlotta, zwei der vorzüglichsten italienischen Sängerinnen der Gegenwart, die erstere Contr'altistin, die andere Sopranistin, erfüllten in den 1860er Jahren die italienischen Bühnen der Halbinsel und des Auslandes, besonders Paris, London, Berlin und St. Petersburg, mit ihrem Ruhme. Namentlich Barbara M. war eine Meisterin des *bel canto*. Charlotte M. heirathete 1863 den Schriftsteller und Basssänger Eugen Kuh, italienisirt Coselli, der schliesslich einen Pianofortehandel in Turin und in Venedig betrieb, starb aber schon am 28. Juni 1872, etwa 34 Jahre alt, während ihr

der erst 40jährige Gatte am 3. Mai 1875 in Folge einer unbeabsichtigten Selbstverwundung mit einem Jagdgewehre im Tode folgte. Die ausgezeichnete Altistin Barbara M. singt noch jetzt an den Hauptbühnen Italiens.

Marcia (ital.; französ.: *marche*), der Marsch (s. d.). — *M. funebre*, Trauermarsch. *M. trionfale*, Triumphmarsch. — *Marciale*, marschmässig, im Tempo und Charakter eines Marsches, und zu unterscheiden von *marziale*, d. i. kriegerisch.

Marcolini, Francesco, italienischer Schriftsteller, Architekt und Kupferstecher, geboren 1500 zu Forli, war nächst Octavio Petrucci mit der erste, welcher eine Druckerei für Musikalien, und zwar ebenfalls in Venedig errichtete. Diese Anstalt, um 1530 daselbst gegründet, verlegte er einige Jahre später nach Verona. M. vervollkommnete die Erfindung des Petrucci, indem er die Musikzeichen vereinigte. Drucke von ihm sind äusserst selten geworden.

Marcolini, Marietta, vorzügliche italienische Sängerin, welche sich zuerst 1805 mit hervorragenden Erfolgen in den Hauptstädten ihres Vaterlandes bekannt machte. Die Frühjahre von 1809 bis 1811 gehörte sie dem Scala-Theater in Mailand an, und im Herbst 1811 war sie in Bologna engagirt, wo der jugendliche Rossini für sie die Primadonna-Parthie in seinem »*Equivoco stravagante*« schrieb, ebenso 1812 in Rom »*Ciro in Babilonia*« und ein Jahr später in Mailand »*La pietra del paragone*«. Endlich sang sie noch in Venedig mit ungeheurem Beifall die »*Italiana in Algeri*«, worauf sie 1818 zum letzten Male auftrat und sich von Mailand her von der Bühne zurückzog.

Marconcini, Giuseppe, einer der vortrefflichsten italienischen Geigenfabrikanten der neuesten Zeit, welcher in seiner Jugend mit Storioni zusammenarbeitete, der wieder ein Schüler des Stradivari in Cremona gewesen war. M. errichtete seine von weit und breit her gesuchte Werkstätte in Ferrara und starb daselbst ziemlich hochbetagt am 17. Jan. 1841. Seine Violinen werden den altclassischen gegenüber zu denen dritter Klasse gerechnet; einige wenige werden noch eine Stufe höher gesetzt, und man rühmt von ihnen, dass sie ihren grossen Mustern nahe kommen.

Marcou, französischer Musiker, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu Paris und war vor der Revolution königl. Kammermusiker, um 1798 aber erster Violinist im Orchester der *Opéra lyrique*. Bemerkenswerth ist er durch die von ihm verfasste Musiklehre »*Elémens théoriques et pratiques de musique*« (London und Paris, 1781), welche auch deutsch erschienen ist und allenthalben lange im Gebrauch war.

Marcuori, Adamo, italienischer Kirchencomponist, um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Arezzo geboren, war Domkapellmeister zu Pisa und starb am 5. April 1808 zu Montenero. Seine zahlreichen, zu ihrer Zeit in ganz Italien geschätzten Kirchenwerke aller Art sind nicht im Druck erschienen und befinden sich handschriftlich im Archiv des Domes zu Pisa.

Marcus, Joachim, deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, hat von seinen Tonsätzen veröffentlicht: »*Sacrae cantiones* 5, 6, 7, 8, 9 *et plurium vocum*« (Stettin; 2. Ausg. Leipzig, 1608).

Mare, Guillaume **de la,** englischer Theologe und Musikgelehrter, lebte um 1290 und war Doctor und Professor der Theologie zu Oxford, woselbst man von ihm handschriftlich auch noch einen musikalischen Traktat, »*De arte musicali*«, aufbewahrt.

Mareau, F., rühmlichst bekannter niederländischer Orgelbauer zu Anfang des 18. Jahrhunderts, hat u. A. das in der grossen Kirche zu Briel befindliche Werk von 18 Stimmen für drei Manuale und angehängtes Pedal im J. 1722 verbessert.

Marenzio, Luca, auch Marenza genannt, der nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen bedeutendste italienische Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besonders im Madrigalenfach, weshalb er auch mit Beinamen wie »*Il divino compositore*« (so nennt ihn der spanische Contrapunktist Sebast.

Reval in der Zueignung des ersten Buches seiner fünfstimmigen Madrigale), oder »*Il più dolce cigno*«, oder »*Il cigno più soave dell' Italia*« belegt wurde. Von armen Eltern zu Coccaglio bei Brescia um 1550 geboren, wurde M. von dem Erzpriester dieser Stadt, Andrea Mezetto, ins Haus genommen und in der Religion und in den Wissenschaften trefflich erzogen. Seine musikalischen Anlagen überhaupt und seine schöne Kinderstimme gaben Veranlassung, dass M. bald auch den Kirchenkapellmeister von Brescia, Giovanni Contini, einen der gelehrtesten Musiker seiner Zeit, zum Lehrer erhielt. Kaum begann M. mit zwanzig Jahren als Sänger, sowie als Componist mit seinen ersten Sammlungen von Madrigalen grosses Aufsehen zu erregen, als der König von Polen ihn in seine Dienste zog, die M. aber des ihm unerträglichen rauhen Klimas wegen schon nach wenigen Jahren wieder verlassen musste. Er begab sich 1581 nach Rom, wurde alsbald Kapellmeister des Cardinals von Este, dann des Cardinals Aldobrandini, des Neffen des Papstes Clemens VIII., der schliesslich den gefeiertsten Componisten seiner Zeit gleichfalls unter seine Protection nahm, so dass derselbe 1595 in der päpstlichen Kapelle Aufnahme fand. Wenige Jahre darauf starb er, am 22. Aug. 1599. M. war in Wahrheit eines der grössten Lichter der Kunst seiner und der vorangegangenen Zeit. Sein lebhaftes Genie bewegte sich mit einem bis dahin noch beispiellosen Erfolge im Madrigalenstyle, der edelsten Form damaliger Profanmusik, und was von Anfang an er auf diesem Compositionsfelde bot, wurde mit Begeisterung aufgenommen. Das Verdienst dieser Gesänge besteht nicht so sehr in tief ergrübelten Combinationen und in der Reinheit des Styles, als in dem zärtlichen, anmuthigen und schwärmerischen Ausdruck der Textworte und in den kühnen Harmoniefolgen, welche in dieser Art Compositionen vollends überraschen mussten. M. darf mit Recht mit als der erste Meister betrachtet werden, welcher das System der chromatischen Musik auf einen neuen Boden verpflanzte und von den Dissonanzen einen weitergehenden, überraschenden Gebrauch machte. Obgleich nun M. seinen Hauptruhm den Madrigalen verdankt, welche ein überaus einflussreiches Verhältniss auf das gesammte Musikwesen jener in einer wichtigen Umgestaltung begriffenen Zeit übten, so behauptete er dennoch als Kirchencomponist eine ebenfalls ehrenvolle Stellung, und die ihm eigene originelle Verwendung seiner reichen Gesang- und Effektmittel hinderte ihn nicht, sich durchaus als ächten Anhänger der römischen Schule zu erweisen, zu deren würdigsten Meistern im reinen Kirchenstyle er ebenfalls stets gerechnet wurde. Die zahlreichen Arbeiten, die M. veröffentlichte, und die zuerst von 1580 bis 1616 zu Venedig, dann aber auch vielfach zu Antwerpen und zu Nürnberg gedruckt erschienen, sind: neun Bücher fünfstimmiger, sechsstimmiger und andere Bücher vierstimmiger Madrigale; fünf Bücher neapolitanischer Vilanellen zu drei Stimmen; mehrere Sammlungen Motetten zu 4, 5, 6, 7 bis 12 Stimmen; kirchliche Gesänge zu sechs und sieben Stimmen u. s. w. Viele Compositionssammlungen aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten ausserdem Arbeiten von ihm. Eine Ausgabe seiner sechsstimmigen Madrigale, die weder bei Gerber noch bei Fétis verzeichnet ist, führt den Titel: »*Madrigali a 6 voci in un corpo ridotti, aggiunto vi di più uno madrigale a vieci voci*« (Antwerpen, 1594).

Mareš (spr. Maresch), Johann Anton, böhmischer Hornvirtuose, geboren 1719 in Chotěboř (Chotiborz) in Böhmen, erhielt in früher Jugend, da er ein ausgesprochenes Musiktalent zeigte, Musikunterricht im Kloster seines Geburtsortes und zwar zuerst im Gesange, und wählte dann das Horn zu seinem Hauptinstrumente. Obschon er mit der Zeit Bedeutendes auf dem Horn leistete, nahm er doch in Dresden noch Unterricht bei Hampel, dem Erfinder der Inventionshörner, und im J. 1746 bei dem berühmten Zika in Berlin Unterricht im Violoncellospiel. Während seines Aufenthaltes in Berlin lernte ihn im J. 1748 Graf Bestuscheff, der Sohn des russischen Grosskanzlers, kennen und machte ihm den Antrag, in die Dienste seines Vaters zu treten.

M. nahm denselben an und ging 1748 nach St. Petersburg ab. Als ihn eines Tages bei einer Mahlzeit, die der Grosskanzler der Kaiserin Elisabeth gab, diese auf dem Horn spielen hörte, nahm sie ihn, von seinem meisterhaften Spiele eigenthümlich berührt, als kaiserl. Kammermusiker in ihre Dienste. In diesen stand er unter dem Hofmarschall Narischkin, der, ein Liebhaber und Förderer der Musik, sich mit ihm in manche Unterredung über Musik einliess und gelegentlich auch die Möglichkeit einer Verbesserung der bis dahin üblichen Jagdhörner besprach. M. ging, dazu aufgefordert, auf den Gegenstand des Näheren ein und brachte nach mancherlei Versuchen im J. 1751 eine Hornmusik zu Stande, welche bald allgemeinen Beifall erntete und auch in ihrer Weise einzig dastand. Er hatte eine Anzahl junger, in der Musik ganz unkundiger Jägerburschen nach und nach trefflich abgerichtet und mit ihnen Tonstücke aufgeführt. M. wurde am kaiserl. Hofe zum Kapellmeister dieser Jagdmusik ernannt und war bei dem starken Begehr des Adels nach Hornisten mit der Abrichtung derselben ungemein beschäftigt. Nach dem Tode Narischkin's hatte er von dem in der Musik unkundigen Nachfolger desselben allerlei Chicanen zu erdulden, und diese Kränkungen griffen zuletzt seinen Körper an, der Ende Juli 1789 von einem Schlaganfall getroffen wurde. Schon seit zwei Jahrzehnten hatte M. für seinen Theil das Hornblasen aufgegeben und als Violoncellist in der kaiserl. Kapelle gedient. M. ist der Begründer der Hornmusik in Russland, welche auf einer hohen Stufe stand und die Meisterwerke der Tonkunst mit Präcision ausführte. Er selbst hat über die Abrichtung im Hornblasen einen Traktat geschrieben, den sein Biograph Joh. Ch. Hinrichs herausgegeben hat. M. starb am 30. Mai 1794 und hinterliess eine Tochter, welche als Virtuosin auf dem Claviere zu St. Petersburg lebte. M—s.

Marescalchi, Luigi, italienischer Componist, geboren um 1740 zu Rom, war ein Compositionsschüler des Padre Martini in Bologna und lebte 1770 zu Venedig, wo er eine Musikhandlung gründete, die als wohleingerichtet und vollständig mit den neuen Erscheinungen ausgestattet galt. M. selbst schrieb 1780 in Florenz die Musik zu dem Ballet »Meleagro«, und 1784 erhielt in Piacenza seine Oper »*I disertori felici*« eine sehr beifällige Aufnahme. In demselben Jahre wurde auch zu Rom von ihm die Oper »*Andromeda e Perseo*« aufgeführt, und 1785 siedelte er mit seinem Musikaliengeschäfte nach Neapel über. Bald darauf schrieb er für Neapel das Ballet »*Le rivoluzione del seraglio*« (1788) und für Rom »*Romeo e Giulietta*« (1789). Er starb in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zu Neapel. Ausser den angeführten dramatischen Compositionen kennt man von M. noch ein Concertino für 15 Instrumente, Streichquartette und Streichtrios. Die letzteren sind unter Boccherini's Namen op. 7 erschienen, ein Kunstgriff, wodurch ihnen M. grössere Verbreitung verschaffen wollte. Boccherini's wirkliches op. 7 besteht in sechs Violinsonaten.

Maresse, Louis, französischer Componist, geboren 1797 zu Evreux, liess sich nach in seiner Heimath vollendeten Studien 1819 in Paris nieder, wo er besonders als Kammercomponist (Trios, Duos, Fantasien u. s. w.) Ruf gewann. Auch eine komische Oper, »*L'habit retourné*«, hat er daselbst componirt, aber mit vorübergegangenem Erfolge aufgeführt.

Maret, Hugues, französischer Gelehrter, geboren 1726 zu Dijon, gestorben am 11. Juni 1786, war Doctor der Medicin an der Universität zu Montpellier und las in Dijon Collegien über Chemie. Eine 1766 öffentlich gehaltene Vorlesung über Rameau hat er unter dem Titel »*Eloge historique de Mr. Rameau*« (Dijon, 1767) im Druck erscheinen lassen.

Marex, Charles, auch Marckx geschrieben, tüchtiger belgischer Kirchencomponist, geboren um 1720 zu Alost, gestorben am 12. März 1761, nachdem er 27 Jahre lang erfolgreich die Stelle eines Singmeisters und Chordirektors an der St. Walpurgis-Kirche in Oudenarde verwaltet hatte. Von seinen

Compositionen verblieben der genannten Kirche im Manuscript: 6 *Ave Maria*, 6 *Tantum ergo*, ein Requiem u. s. w.

Maretzek, Max, einer der musikerfahrensten Theaterunternehmer Nordamerikas, geboren 1821 in Brünn, machte daselbst, sowie in Wien und Paris eingehende Musikstudien. In letzterer Stadt componirte er auch von 1843 auf 1844 die grosse Oper »Hamlet« und übernahm hierauf die Stelle eines Chordirektors bei der königl. Oper des Direktors Benjamin Lumley in London. Im J. 1847 siedelte er nach New-York über und suchte die in London gewonnenen geschäftlichen Erfahrungen bei einem eigenen italienischen Opernunternehmen in der dortigen grossen Musikakademie und in den übrigen Städten der Vereinigten Staaten zu verwerthen. Mit enormer Consequenz und Energie bei rasch und jäh wechselnden Glücksumständen betreibt er dies Geschäft bis auf den heutigen Tag und hat sich um das amerikanische Publikum viele Verdienste durch Einführung der bedeutendsten Opern, Sänger und Sängerinnen aus Europa, besonders aus Italien, erworben.

Marggraff, Andreas, deutscher Tonkünstler, geboren zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Eger in Böhmen, war Cantor an der Schule zu Schwandorf und hat den von ihm componirten 128. Psalm für fünf Stimmen (Amberg, 1536) veröffentlicht.

Maria Antonia Walpurgis, die älteste Tochter des Kurfürsten von Baiern und nachmaligen Kaisers Karl VII. und der Maria Amalia geborenen Erzherzogin von Oesterreich, war am 18. April 1724 zu München geboren, vermählte sich am 13. Juni 1747 durch Procuration mit dem Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen und hielt am 20. desselben Monats ihren Einzug in Dresden. Sie besass ausgezeichnete Kunstkenntnisse und Fertigkeiten in der Musik, Poesie und Malerei. Ihr Ruhm erfüllte damals die ganze civilisirte Welt, erwarb ihr später die Freundschaft des grossen Friedrich und die Achtung und Theilnahme aller Zeitgenossen. Noch jetzt gedenkt man in Sachsen dankbar der Stifterin der gegenwärtig zu einem bedeutenden Umfang angewachsenen Secundogenitur-Bibliothek, der Gönnerin des Raphael Mongs, Hasse's, Porpora's, Naumann's, Schuster's, Seidelmann's, der Mingotti und Mara! Einzig steht diese Fürstin in ihrem nie ruhenden Interesse und Eifer für alle künstlerischen Bestrebungen da. Erklärlich erscheint es bei den damaligen Ansichten und Neigungen der höheren Stände, wenn wir von Maria Antonia nur Dichtungen in französischer und italienischer Sprache besitzen. Sehen wir in ihren »*Sentimens d'une ame pénitente sur le psaume miserere*« und den »*Principes de morale chrétienne*«, welche letztere sie selbst ihrem Sohne, dem Prinzen Anton, in die Feder dictirte, die Ergüsse einer wahrhaft frommen Seele und zärtlich liebenden Mutter, so finden wir in ihren zahlreichen italienischen Dichtungen die Reinheit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache, insbesondere den Wohllaut, die Leichtigkeit und den Rhythmus der Arien, Canzonetten und Lieder, Vorzüge, welche Metastasio in so hohem Grade besass. Immerhin erscheint uns diese dichterische Begabung, wenn auch bemerkenswerth, doch nicht auffallend. Bemerkenswerther müssen wir es finden, diese Fürstin zugleich als Dichterin und Componistin auftreten zu sehen. Ihre beiden Hauptwerke, die Opern »*Talestri Regina delle Amazzone*« und »*Il Trionfo della fedeltà*« dichtete und componirte sie, und wenn dieselben auch nach dem Vorbilde Metastasio's und Hasse's gearbeitet sind, enthalten sie doch trotz aller Unselbstständigkeit so viel Schätzenswerthes, dass man es begreiflich findet, wenn Zeitgenossen beide Werke sehr rühmen, wie dies damals in Marpurg's kritischen Beiträgen (III. S. 155) und Hiller's wöchentlichen Nachrichten (1767 S. 9) geschah — und nicht veranlasst wird, diese Stimmen höfischer Schmeichelei zu beschuldigen.

»*Il Trionfo della fedeltà*« erschien 1756 bei Breitkopf in Leipzig, der bei dieser Oper zugleich ein neues und zwar sehr schönes Verfahren, Noten mit beweglichen Typen zu drucken, in Anwendung brachte, was damals nicht

geringes Aufsehen machte. Eine Probe dieses Druckes war bereits 1755 erschienen, bestehend in einem Sonett, welches der braunschweigische Kammersekretär Gräf auf die Oper Maria Antonia's componirt hatte. Die Oper »*Talestri*«, zu welcher die Kurprinzessin den Text schon 1754 fertig hatte, erschien 1765 ebenfalls in der Officin Breitkopf's. Ausser diesen zwei Opern componirte Maria Antonia noch sechs von ihr gedichtete Arien, sowie zwei dergleichen Gelegenheitsgedichte (Licenza), welche wahrscheinlich bei Aufführungen der Oper »*Il Trionfo della fedeltà*« gesungen wurden. Viele ihrer Dichtungen wurden von den kurfürstl. Kapellmeistern Hasse, Risori und Naumann in Musik gesetzt. Auch Giovanni Ferrandini, Gennaro Manna, Michael Schmidt und ihr Sohn, Prinz Anton, componirten dergleichen.

Allein Maria Antonia dichtete und componirte nicht blos, sondern führte zum Theil ihre Sachen selbst aus, da sie eine gute Sängerin und Clavierspielerin war. In München sang sie 1740 die Hauptrolle in einem Pastorale, welches zur Feier der glücklichen Ankunft des Kurfürsten Clemens August von Köln gegeben wurde; in Dresden sang sie bei den Aufführungen ihrer Opern ebenfalls die Hauptrollen. Auch in engeren Hofcirkeln glänzte sie durch dies Talent. Ihr erster Lehrer in der Musik ist unbekannt geblieben. In Dresden unterrichtete sie Porpora (1747 bis 1752) im Gesange, Hasse in der Composition. Letzterem insbesondere war sie eine treue Gönnerin. Er componirte auch ihr Oratorium »*La conversione di S. Agostino*« und zwei von ihr gedichtete Cantaten. Hasse's Art und Weise gehörte Maria Antonia überhaupt vollständig an, wie denn die in ihrer späteren Lebenszeit auftauchende neue Richtung der Musik ihr nicht zusagte. Interessant ist ihre Correspondenz hierüber mit Friedrich dem Grossen, der die Ansichten seiner Freundin vollständig theilte. Maria Antonia dichtete, componirte und sang jedoch nicht blos, sondern sie malte auch, u. A. ihr eigenes Portrait. In Weesenstein giebt es ausserdem noch mehrere von ihr gemalte Bilder, worunter besonders ein grosses, die baierische Familie darstellend, erwähnenswerth ist. Maria Antonia's Ruhm erschallte damals weit und breit, und mehr oder minder übertriebene Lobsprüche wurden ihren schriftstellerischen und künstlerischen Leistungen gezollt. Sie war der Gegenstand vieler Lobgedichte, wie ihr denn auch eine Menge Compositionen, Dichtungen und wissenschaftliche Werke gewidmet wurden. Antonio Eximeno widmete ihr z. B. 1774 seine Musikschule, der überdies noch ihr Portrait beigegeben ist, mit einer vergötternden Vorrede. Friedrich der Grosse, der Maria Antonia schon seit dem J. 1756, wo er sie in Dresden als Sieger traf, kannte und damals hochschätzen lernte, sprach sie zuerst wieder am 16. März 1763 in Moritzburg, wohin er nach dem Friedensschlusse zu Hubertusburg (15. März) gekommen war, um mit dem Kurprinzen zusammen zu treffen. Als Kurfürstin besuchte Maria Antonia ihn 1769 und 1770 in Potsdam und wurde dort vielfach von ihm ausgezeichnet. Maria Antonia und Friedrich der Grosse unterhielten eine lebhafte Correspondenz, die vom 27. April 1763 bis zum 28. Decbr. 1779 dauerte, einige Monate vor der Kurfürstin Tode, der am 23. April 1780 in Dresden erfolgte. Dieser Briefwechsel steht im 24. Bande der Werke Friedrich's des Grossen (herausgegeben von Preuss) und ist höchst interessant. — Maria Antonia's Ruf blieb auch den Arkadiern, einer gelehrten Gesellschaft in Rom, nicht unbekannt. In einer ihrer Sitzungen im J. 1747 ward ein italienisches Gedicht der Kurprinzessin vorgetragen, »das (so reden die Zeitgenossen) wegen der reinen Zärtlichkeit der Sprache, wie auch Schönheit und Stärke der Dichtkunst, einen allgemeinen Beifall erhalten«. Man ertheilte ihr in Folge dessen die Mitgliedschaft der Gesellschaft, und nannte sie sich als Arkadierin *Ermelinda Talia, Pastorella Arcada*, unter welchem pseudonymen Namen sie auch componirte und dichtete. Sie bezeichnete denselben auf ihren Werken durch die Buchstaben E. T. A. P. M. F.

Maria Charlotte Amalie, Herzogin von Sachsen-Gotha, geborene Prinzessin

von Meiningen, eine der musikgebildetsten Fürstinnen des kunstsinnigen 18. Jahrhunderts, war am 11. Septbr. 1751 geboren. Sie soll die Componistin von Canzonetten mit Variationen (Leipzig, 1781), der »zwölf Lieder einer Liebhaberin« (Gotha, 1786) und einer Sinfonie für zehn Instrumente gewesen sein. Auch als Clavierspielerin war sie rühmlichst bekannt.

Maria Pawlowna, Grossherzogin von Sachsen-Weimar, s. Pawlowna.

Maria Theresia, deutsche Kaiserin, Königin von Ungarn und Böhmen und Erzherzogin von Oesterreich, die Tochter des kunstsinnigen Kaisers Karl VI. (s. d.), wurde zu Wien am 13. Mai 1717 geboren und erhielt durch ihren Vater auch eine musikalische Erziehung, deren Fortgang Wagenseil zu leiten hatte. Ihrer bemerkenswerth schönen Stimme wegen musste sie schon mit fünf Jahren in Hofconcerten öffentlich singen und in den Opern des Hofes mit auftreten, und sie blieb auch während ihrer langen Regierungszeit eine treue Beschützerin, hauptsächlich der musikalischen Kunst, welche ihren Namen mit den erhabensten Namen des vorigen Jahrhunderts, ja aller Zeiten in Verbindung gebracht hat. Obwohl sie zugleich mit ihrem Regierungsantritt, 1740, die übermässigen Verwendungen ihres Vaters für Prunk und Kunst im Interesse eines geordneten Finanzsystems einschränkte und u. A. viele der hochbesoldeten Hofkünstler, Sänger und Sängerinnen theils entliess, theils in ihren Gehalten heruntersetzte, liess sie es doch niemals an Mitteln fehlen, um die Tonkunst nach ihren wirklich künstlerischen Bedingungen zu fördern, und sie sah denn vor ihrem Tode eine Art augusteisches Zeitalter der Musik als Frucht ihrer kunstliebenden Thätigkeit anbrechen. Mit ernstem, regem Pflichtgefühl ihrem hohen Berufe ergeben und unermüdlich thätig, starb sie am 29. Novbr. 1780 in Wien.

Maria, Domenico **della,** s. Dellamaria.

Maria, Giacomo, der Dirigent der in Diensten des Marschalls von Brisac stehenden Gesellschaft italienischer Tonkünstler, welche sich um 1556 in Piemont aufhielt. Von König Heinrich II. für den musikalischen Hofdienst gewonnen, fungirte diese Truppe weiterhin als Hofsänger-Kapelle.

Maria, João **de St.-,** portugiesischer Geistlicher und Musikgelehrter, geboren Ende des 16. Jahrhunderts zu Terano in der Provinz Transtagana, war Canonicus des Augustinerordens und zugleich dritter Kapellmeister am Kloster und an der Kirche St. Vicente in Lissabon. Er verfasste u. A. ein gründliches Werk: »*Tres livros de contraponto*«, welches er dem König João IV. von Portugal widmete, und starb am 12. März 1654 im Kloster S. Salvador zu Grijo.

Mariani, Giovanni Battista, italienischer Operncomponist aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, brachte u. A. 1659 zu Viterbo eine Oper seiner Arbeit, »*Amor vuol gioventù*«, zur Aufführung, welche grossen Beifall fand. — Bedeutender, namentlich als Kirchencomponist, ist Giovanni Lorenzo M. Dieser, geboren 1737 zu Lucca, war nachgehends, nachdem er unter Leitung des Padre Martini in Bologna zu einem der gelehrtesten Musiker seiner Zeit herangereift war, Kapellmeister der Kathedralkirche zu Savona. Er hat eine grosse Zahl von Messen, Vespern, Psalmen, Hymnen, Antiphonen und Litaneien für sechs, sieben und acht reale Stimmen componirt, ebenso vierstimmige Misereres mit Instrumentalbegleitung und Salve reginas.

Marié, vortrefflicher französischer dramatischer Sänger (Tenorist), geboren 1814 in Paris und von seinem zwölften Jahre an in der religiösen Schule ausgebildet, welche Choron leitete. Dieser gehörte er auch noch 1830 an, als die Julirevolution dieselbe unterdrückte. Um seinen Unterhalt zu gewinnen, sah sich M. genöthigt, in Kirchen zu singen und weiterhin auch eine Stelle im Chor der Komischen Oper anzunehmen. Bei seiner anerkannt schönen Stimme und tüchtigen Gesangsausbildung wurde es ihm nicht schwer, sich nach und nach ein Parthienrepertoire anzueignen, das ihn befähigen sollte, an Provincialbühnen in ersten Tenorrollen aufzutreten. Es bot sich ihm auch 1838 ein Engagement dieser Art in Metz, welches er freudig annahm. Da

er, trotz mancher ihm noch anhaftenden Mängel, sehr gefiel, wurde er 1839 für das Renaissance-Theater in Paris engagirt, nach dessen Zusammenbruch er an die Komische Oper wieder kam. Er debutirte in der »Sinfonie«, einer Oper, welche Clapisson eigens für ihn geschrieben hatte, und zwar mit einem Erfolge, welcher ein wahrer Triumph zu nennen war. Zur Aushülfe für den gerade verhinderten Duprez engagirte nun 1840 die Grosse Oper M., und er gefiel zwar anfangs sehr, wurde aber vom Publikum wieder fallen gelassen, da sich, wie schon in der Komischen Oper, wenig Parthien für sein Talent geeignet zeigten. M. begab sich nun nach Belgien, wo er in fast allen Rollen wieder ausserordentlich gefiel, und dann nach Italien, wo er Baritonparthien zu übernehmen begann. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er nur noch in untergeordneten Fächern beschäftigt und verschwand nach und nach von der Oeffentlichkeit, ein beklagenswerthes Beispiel, wie ein wahres und wirkliches Talent untergehen kann, wenn es weder von den Direktionen, noch von der öffentlichen Kritik richtig gewürdigt wird.

Marienfeste. Da der katholische Christianismus nach Gott kein Wesen anerkennt, das mehr der Verehrung und Huldigung würdig wäre, als Maria, die unbefleckte Jungfrau und Mutter des Gottessohnes und mit grosser Macht ausgerüstete Fürsprecherin am ewigen Throne, so hat die Kirche eigene Festtage zur besonderen Verehrung dieser Heiligen angeordnet, für die sie einen vorzüglichen Verehrungseifer fordert. Der Mariencultus ist fast so alt, wie die christliche Kirche selbst, und mehrere der daraus hervorgegangenen Feste haben ihren Ursprung im hohen christlichen Alterthum, wie z. B. die Feste Mariä Verkündigung und Mariä Himmelfahrt schon im 5. Jahrhundert, Mariä Lichtmess im 6. Jahrhundert allgemein begangen wurden. In den Katakomben wurden Marienbilder gefunden, der heilige Ephrem der Syrer ruft die Himmelskönigin unter liebeglühenden Huldigungen an, und mit den Jahrhunderten mehren sich Hymnen und Lobgesänge zu Ehren Maria's, bis in der Periode der katholischen Mystiker diese poetische Huldigung den höchsten Gipfel erreicht und moralische Ausschreitungen im Gefolge hat. Unendlich ist die Zahl der Hymnen, Sequenzen, Litaneien, die bis heute zu Maria's Verherrlichung gedichtet und gesungen worden sind; Dichter, Tonkünstler und Sänger wetteiferten um die Palme würdigster Verehrung, und eine wahre Stufenleiter führt von den tiefinnig gefühlten Gesängen im einfachen Choral bis zu den künstlichst ausgebildeten, oft zugleich von Minnebrunst beseelten Schöpfungen harmonischer Kunst. Die Antiphonen, Hymnen, Sequenzen u. dgl. für die M. gehören meist zu den besten Stücken des Chorals und der älteren harmonischen Kirchenmusik.

Die vorzüglichsten M. der katholischen Kirche sind: 1) ***Festum immaculatae conceptionis beatae virginis Mariae***, d. i. das Fest der unbefleckten Empfängniss der Maria (8. Decbr.); 2) ***Festum purificationis b. v. M.***, d. i. das Fest der Reinigung der Maria, oder Mariä Lichtmess (2. Febr.). An diesem Tage findet eine feierliche Kerzenweihe statt, während welcher der Chor einige aus den im Missale stehenden Antiphonen, wie ***»Lumen ad relevationem«*** und ***»Exurge, domine«***, nebst dem ***Canticum Simeonis (»Nunc dimittis«)***, nach dessen einzelnen Versen die zuständige Antiphon wiederholt wird, vorzutragen hat; ebenso die Antiphonen ***»Adorna«*** oder ***»Responsum«*** und die Verse ***»Obtulerunt«*** bei der darauf folgenden Procession; 3) ***F. annuntiationis b. v. M.***, d. i. das Fest der Verkündigung der Maria (25. März); 4) ***F. visitationis b. v. M.***, d. i. das Fest der Heimsuchung Maria's (2. Juli); 5) ***F. assumtionis b. v. M.***, d. i. das Fest der Himmelfahrt Maria's (15. Aug.); 6) ***F. nativitatis b. v. M.***, d. i. Maria's Geburtsfest (8. Septbr.); 7) ***F. septem dolorum b. v. M.***, d. i. das Fest der sieben Schmerzen Maria's, welches am Freitag vor dem Passionssonntag gefeiert wird und durch die berühmte Sequenz ***»Stabat mater«*** verherrlicht ist. — Im Mittelalter war eine grosse Anzahl Hymnen und Sequenzen für diese einzelnen M. in Gebrauch, von denen aber durch die tridentinische Reform des

Missale und Breviers nur die Hymnen »*Ave maris stella*« und »*O gloriosa virginum*«, welche beide ein hohes Alter aufweisen, sowie die Sequenz »*Stabat mater*« beibehalten wurden (für das *Officium parvum beatae virginis Mariae* noch der Hymnus »*Memento salutis auctor*«). Kirchliche Aufnahme und Uebung fanden ferner die sogenannten marianischen Antiphonen am Schlusse der Tagzeiten: »*Ave regina*«, »*Regina coeli*«, »*Salve regina*« und »*Alma redemtoris*« mit ihren ansprechenden Melodien; an einigen Orten werden auch die Antiphonen »*Stella coeli*«, »*Immaculata*«, »*O praeclarum vas*« bei bestimmten Gelegenheiten gesungen. — Eine besondere Anregung für die Verherrlichung der Jungfrau Maria gab in neuerer und neuester Zeit den Dichtern und Componisten die Feier des nur den Charakter einer Privatandacht tragenden Marien- oder Maimonats. In dieser Beziehung sind zu erwähnen die Dichter Guido Görres, Pater Gall Morel u. a., deren Marienlieder grösstentheils eine glückliche musikalische Bearbeitung durch Anselm Schubiger, Heuberger, Greith, Aiblinger, Jul. Maier, Lindpaintner u. a. erfahren haben. — Die evangelische Kirche hat wie alle Heiligenverehrung so jede Art von Mariencultus aus ihren Satzungen verbannt.

Marimbach, das Haupttonwerkzeug der Eingeborenen an der Ostküste Afrikas, besteht aus zehn in einen Rahmen gespannten Stücken harten Holzes, deren jedem eine kleine ausgehöhlte Calabasse als Resonanz dient. Das Ganze ist unserer Harmonica nicht unähnlich.

Marin, François Louis Claude, berühmter französischer Orgelspieler, geboren am 6. Juni 1721 in der Provence, war um 1750 als Organist in Paris angestellt und sehr beliebt. Er starb hochbetagt am 7. Juli 1809 zu Paris. Bekannt von ihm ist eine kleine Schrift, betitelt: »*Ce qu'on a dit ce qu'on a voulu dire, lettre à Madame Foliot*« (Paris, 1752). — Sein Namens- und Zeitgenosse war Guillaume Marcel de M., geboren am 22. Mai 1737, kam später nach Paris. Nachdem er Soldat gewesen und auch Mathematik studirt hatte, wandte er sich gänzlich der Musik zu und brachte es auf der Violine zu grosser Fertigkeit. Sein Meisterstück als Componist ist ein vierstimmiges *Stabat mater* mit Orchesterbegleitung. — Ein weit älterer französischer Componist gleichen Namens war Fabrice M., geboren um 1540 in Piemont, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte und einige Dichtungen von Ronsard, Baif, Jamin und Desportes vierstimmig in Musik setzte und 1578 zu Paris bei Adr. le Roy veröffentlichte unter dem Titel: »*Airs sur aucunes poësies de Baif etc.*«

Marin, Marie Martin Marcel **de,** französischer Violin- und Harfenvirtuose und tüchtiger Componist, ein Abkömmling jener Marini's, aus deren Familie einige Dogen von Venedig hervorgegangen, war ein Sohn des weiter oben genannten Guillaume Marcel de M. und zu St. Jean de Luz bei Bayonne am 8. Septbr. 1769 geboren. Mit vier Jahren begann er bei seinem Vater bereits Violinspiel und allgemeine Musiklehre, und im siebenten hatte er schon ein Clavierconcert componirt. Später machte er eine Reise nach Italien, auf welcher er auch bei Nardini noch eingehender Violinspiel studirte und ein Lieblingsschüler dieses Meisters wurde. Nach Frankreich zurückgekehrt, warf sich M. unter der Leitung Hochbrucker's auf das noch ziemlich im Argen liegende Harfenspiel, und man kann wohl sagen, dass von seinen ächt künstlerischen Bestrebungen in Bezug auf Behandlung dieses Instrumentes und auf Compositionen für dasselbe eine neue Aera datirt. M. selbst stand als Violinist sehr hoch, aber als Harfenvirtuose hatte er keinen Rivalen. Als er 1783 wieder in Italien war, liess er sich auf dem letzteren Instrumente mit so ungeheurem Erfolge hören, dass er, der dreizehnjährige Knabe, als Mitglied in die Akademie der Arkadier in Rom aufgenommen wurde. In einer Sitzung dieser Akademie improvisirte er auf der Harfe, spielte Fugen von Seb. Bach und begleitete Arien von Jomelli und anderen Componisten, wie wenn er ein Clavier vor sich gehabt hätte. Corilla, selbst ein berühmter

Improvisator jener Zeit, welcher zugegen war, erging sich in Lobsprüchen über ein so wunderbares und gediegenes Musiktalent. Fünfzehn Jahre alt, war M. wieder in Frankreich und trat in die Militärschule für Cavalleristen in Versailles, die er erst 1786 als Dragonercapitain wieder verliess. Dann nahm er einen längeren Urlaub, bereiste Oesterreich, Preussen und Spanien und benutzte jede Gelegenheit, um sich als Harfenist, Violinist und Componist noch mehr zu fördern. Mittlerweile brach die französische Revolution aus; sein Name gelangte auf die Emigrantenliste, seine Güter unter Sequester, und vergebens waren seine Gesuche, zurückkehren zu dürfen. Da entschloss er sich, nach England zu gehen und von seinem musikalischen Talente Gebrauch zu machen. Dieses, in Verbindung mit einer schönen Persönlichkeit und den feinsten Manieren, verschaffte ihm eine reichliche Existenz, die er aber aufgab, als er unter dem Consulat wieder nach Frankreich zurückkehren durfte. Dort erhielt er auch seine Güter zurück, die glücklicher Weise noch unverkauft waren, und privatisirte seitdem in Toulouse, die Musik nur noch zu seinem Vergnügen treibend. Mitte der 1830er Jahre war er daselbst noch am Leben. Er hat eine grosse Anzahl von Compositionen für Harfe verfasst und veröffentlicht, die als Musterstücke und historische Monumente gelten dürfen. Es sind dies Sonaten und Variationen, dann Duos für Harfe und Violine, sowie für Harfe und Clavier, und ein Quintett für Harfe und Streichquartett. Sonst hat er noch in den Druck gegeben: Streichtrios, Variationen für Violine mit Begleitung von Streichinstrumenten, 12 Romanzen für eine Singstimme mit Harfenbegleitung u. s. w. u. s. w.

Marinelli, Gaetano, italienischer Operncomponist, geboren 1760 in Neapel, war daselbst ein Zögling des *Conservatorio della pietà* und hatte schon mehrere seiner Opern in Italien mit Glück auf die Bühne gebracht, als er 1790 in die Dienste des Kurfürsten von Baiern in München trat. Seine Opern, 16 an der Zahl, sind für die Theater in Rom, Florenz, Neapel, Venedig, Mailand, München componirt und reichen ungefähr bis ins Jahr 1811. Von ihnen sind zu nennen: »*Li tre rivali, ossia il m'atrimonio inaspettato*« (1784 für Rom), »*Gli uccellatori*« (für Florenz 1785), »*Il trionfo dell'amore*«, »*Il letterato alla moda*«, »*Lucio Papirio*«, »*La vendetta di Medea*«, »*Il concorso delle spose*«, »*Alessandro in Efeso*«, »*L'equivoco fortunato*«, »*La finta principessa*« u. s. w. Auch ein Oratorium von ihm, »*Baldassaro*«, wird rühmend genannt. — Als älterer Landsmann und Namensgenosse von ihm ist anzuführen: Giulio Cesare M., ein Servitenmönch von Monte Cicardo. Dieser lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und ist der Verfasser eines guten Traktats über den Kirchengesang, betitelt: »*Via retta della voce corale, ovvero osservazioni del canto fermo*« (4 Bde., Bologna, 1671).

Marine-Trompete oder Trompeten-Geige (latein.: *tromba marina*, früher Trummscheit oder Tympanischiza genannt), ein an 300 Jahre altes, jetzt als unbrauchbar total vergessenes Bogeninstrument, dessen sich auch vor Zeiten höchstens die herumziehenden Spielleute bedienten, hat seinen Namen von der Eigenthümlichkeit seines Tones und dann vom lateinischen *mare*, d. i. Meer, weil es seiner leichten Behandlung ehedem auch besonders von den Schiffsleuten bei ihren Seefahrten häufig in Anwendung gebracht wurde. Dieses Tonwerkzeug nun besteht aus drei dünnen, etwa sieben Fuss in der Länge messenden Brettern von Tannenholz, welche unten, wo das Instrument auf dem Fussboden steht, 6 bis 7 Zoll, oben aber kaum zwei Zoll breit, und in der äusseren Form eines gleichseitigen Dreiecks oder Triangels zusammengeleimt sind, so dass der Corpus oder Kasten, welcher oben noch eine Art Wirbelkasten hat, von unten nach oben verjüngt zuläuft. Eines der bezeichneten drei Bretter bildet den Resonanzboden, welcher mit einigen Schalllöchern versehen und mit einer einzigen Darmsaite bezogen ist. Diese Saite, welche ungefähr die Stärke eines Violoncello-*D* hat, ist unten und oben befestigt und ruht auf einem ganz eigenthümlich geformten Stege. Die meiste Aehnlichkeit hat dieser letztere

mit einem Schuhe, der vorn ganz niedrig und dünn, hinten aber verhältnissmässig sehr hoch und stark ist. Auf diesem hinteren hohen Theile ruht die Saite; der vordere liegt nicht ganz fest auf dem Resonanzboden, sondern bewegt sich, vibrirt mit, sobald die Saite angestrichen wird, und bewirkt eben dadurch, vermöge seines schnellen Aufschlagens auf den Resonanzboden bei der Vibration, den trompetenartig schmetternden, jedoch auch etwas gedämpften Ton. Letztere Beschaffenheit erhält derselbe übrigens noch mehr von der Art des Spieles selbst. Bei diesem wird nämlich das Instrument mit dem unteren Ende gegen den Fussboden und mit dem oberen gegen die Brust des Spielers gestellt, und das Greifen der verschiedenen Töne, welche man auf der einen, ganz beliebig zu stimmenden Saite hervorbringen will, geschieht nicht durch völliges Niederdrücken derselben auf den Resonanzboden, sondern nur durch leichtes Auflegen der Finger der linken Hand auf dieselbe, wie beim Flageolet der gewöhnlichen Geigeninstrumente, das ebenfalls dadurch etwas dumpf erscheint. — Ausser den wandernden Spielleuten, denen dieses Instrument die heute übliche Drehorgel ersetzte, war auch die M.-T. den Nonnen in ihren Klöstern geläufig, welche in Ermangelung einer bei den Musiken die Trompete blasenden Schwester die Trompetenstimme durch dieselbe nachzuahmen und einigermaassen zu ersetzen vermochten.

Marini, ein häufig vorkommender italienischer Componisten- und Virtuosenname. Aus der Reihe der Vertreter desselben sind hier zu nennen: 1) Alessandro M., um die Mitte des 16. Jahrhunderts Canonicus laterensis in seiner Geburtsstadt Venedig, war ein bemerkenswerther Componist, von dem vierstimmige Vesperpsalmen (2 Bücher, 1587) und sechsstimmige Motetten und *Cantiones sacrae* (1588) in Venedig im Druck erschienen sind. — 2) Biaggio M., geboren am Ausgang des 16. Jahrhunderts zu Brescia, war zuerst Domkapellmeister zu Vicenza und übernahm um 1620 dieselbe Stelle in seiner Geburtsstadt. Im J. 1624 befand er sich in den Diensten des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, neuburgischer Linie in Deutschland, wie lange ist nicht bekannt geblieben. Nach seiner Heimath zurückgekehrt, ist er um 1660 zu Padua gestorben. Er war Virtuose auf mehreren Instrumenten, besonders auf der Violine gewesen, und auch seine Compositionen für Kirche und Kammer waren in seiner Zeit sehr geschätzt. Als gedruckt erschienen (in Venedig seit 1620) findet man von denselben erwähnt: ein- bis dreistimmige Arien, Madrigale und Correnten, vierstimmige Psalme, zwei- bis vierstimmige Kammermusik, zwei- bis vierstimmige Misereres mit Violine, »*Madrigali sinfonie a* 2, 3 *e* 4 *voc.*«, ein- bis sechsstimmige Sonaten, Ballette u. s. w. u. s. w. — 3) Carlo Antonio M., Violinist und Componist, um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Bergamo geboren, war daselbst als Musiker an der Kirche Santa Maria maggiore angestellt und hat von seiner Composition besonders zahlreich Sonaten für Violine allein und für Violine mit Begleitung anderer Streichinstrumente, sowie dreistimmige Ballette in französischer Manier (op. 5) u. s. w. herausgegeben. — 4) Giovanni M., Madrigalencomponist aus Venetien, war Ende des 16. Jahrhunderts an der Kirche Madonna dell' Orto in Venedig angestellt und auch als Tonsetzer sehr geschätzt. — 5) Giovanni Battista M., auch Giambattista Marini geschrieben, berühmter als Dichter, denn als Musiker, geboren am 18. Octbr. 1569 zu Neapel, lebte eine Zeit lang in Rom, Oberitalien und als Sekretär Maria von Medici's in Paris. Sehnsucht führte ihn 1622 nach Italien, zunächst nach Rom zurück, und er starb am 16. März 1625 zu Neapel. Von seinen berühmten poetischen Produktionen gehören hierher: »*Dicerie sacre tre*« (Turin, 1618 und 1620), deren zweite den Titel führt: »*La musica sopra le sette parole dette da Cristo in croce*«. — 6) Giuseppe oder Gioseffo M., zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Pordenone im Venetianischen, hat von seiner Composition 1618 in Venedig Madrigale veröffentlicht. — 7) Maria Pater M., Camaldulensermönch, geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Pesaro, war Kapell-

meister der Stadt und Republik San Marino und hat vorzüglich Concerte und Motetten componirt.

Mario, Giuseppe Marchese di Candia, ausgezeichneter italienischer Tenorsänger, geboren 1808 zu Turin (nicht 1812 zu Genua), beachtete seine prächtige Tenorstimme nur in so weit und liess sie demgemäss ausbilden, als dies in den höheren Gesellschaftskreisen für schicklich galt. Als Offizier stand er 1830 in Genua, kam aber 1836 nach Paris, wo ihn die Eleganz seiner Manieren und sein Gesang wieder in die feinsten Salons brachten und auch die Aufmerksamkeit der immer tenorverlegenen Direktion der Grossen Oper erregte. Die ihm von derselben gebotene hohe Gage bestimmte ihn, jeden Widerstand aufzugeben, zwei Jahre lang eifrig am Conservatorium unter Ponchard und Bordogni Gesangstudien zu machen und endlich 1838 unter dem Namen M. als »Robert der Teufel« zu debutiren. Trotz der Unfertigkeit und Bühnenunkenntniss, die seine Leistung anfängerhaft erscheinen liess, bezwang der natürliche Wohlklang seiner Stimme mächtig alle Hörer, und es liess sich diesmal bereits von einem grossen Erfolge reden. Schon 1840 ging M. an das Pariser Théâtre italien, wo seine natürlichen Anlagen freier hervorleuchten konnten. Fünfzehn Jahre lang war er, wo er erschien, regelmässig jede Saison in Paris und London (Coventgarden-Theater), dann aber auch in St. Petersburg und Amerika (1855), zugleich mit der von ihm unzertrennlich gewordenen Giulia Grisi (s. d.), mit der er endlich auch ehelich sich vereinigte, der Liebling des Publikums. Leider verliess das berühmte Ehepaar die Bühne nicht rechtzeitig genug, trotzdem sie seit den 1850er Jahren ihr letztes Auftreten fast von Jahr zu Jahr ankündigten, und gaben stets von Neuem der Kritik Gelegenheit, über das Wrack ihrer Stimmen herzufallen, die nur noch durch die vortreffliche Singmethode und feinste Spielmanier einigermaassen gehalten wurde. Nach dem Tode seiner Gattin, im Novbr. 1869, jedoch, trat M. in der That zum letzten Male auf und zwar in St. Petersburg, und ist darauf für immer nach Italien zurückgekehrt.

Marionetten (aus dem Italien.) nennt man die künstlichen Gliederpuppen, die mittelst Schnüre oder Drähte sich bewegen lassen, und deren man sich auf den sogenannten Marionettentheatern als Darsteller bedient, die der M.spieler, je nach der Person die Stimme verändernd, auch sprechen, sogar singen lässt. Die M. waren schon bei den Griechen und Römern bekannt. In Paris gab es schon 1674 eine Marionettenoper, die auch noch am Hofe des ungarischen Fürsten Eszterhazy, fast hundert Jahre später, eine Rolle spielte, und für die selbst ein Jos. Haydn zahlreiche Partituren schreiben musste. Das wohl noch jetzt bestehende M.theater im *Teatro Girolamo* in Mailand und noch manches andere im heutigen Italien ist durchaus auf ein gebildetes Publikum berechnet und findet auch dasselbe.

Markasit ist eine Masse, welche manche Orgelbauer einer schlechten Pfeifenmasse, die mehr Blei als Zinntheile enthält, hinzufügen: 1) um dem sich durch seine bläuliche Farbe kennzeichnenden schlechten Material ein besseres Ansehen, 2) um demselben eine gewisse Härte zu geben, die dies schlechte Metall (s. d.) ohne M. nicht haben würde. Das Vorhandensein von M. in der Metallmasse kann ein tüchtiger Revisor leicht erkennen. W.

Markiren (italien.: *marcare;* französ.: *marquer*), so viel wie accentuiren (s. Accent), also beim Vortrage einen oder einige Töne aus einer ganzen Stelle merklich hervorheben. Daher gebraucht man markirt (italien.: *marcato;* französ.: *marqué*) in der Bedeutung hervorgehoben (s. *marcato*). Zeichen für die Vorschrift M. sind: ∧, *sf.*, *fz.*, *rf.* und einige andere.

Markull, Friedrich Wilhelm, durchgebildeter und erfahrener deutscher Componist, sowie Musikschriftsteller, geboren am 17. Febr. 1816 in Reichenbach bei Elbing, kam mit seinem Vater, einem Cantor und Organisten, noch in seinem Geburtsjahre nach Elbing. Den ersten Musikunterricht erhielt der sich schon früh als sehr begabt zeigende Knabe daselbst von seinem Vater,

hierauf von dem bekannten Orgelvirtuosen Karl Kloss, und war mit zehn Jahren bereits so weit vorgeschritten, dass er sich häufig als Pianist öffentlich hören lassen konnte. Compositionsversuche dagegen lockte der treffliche Unterricht des Stadtmusicus Urban hervor, bei dem sich M. zugleich im Geigenspiel übte. Bis 1833, bis wohin er das Elbinger Gymnasium besuchte, setzte er seine praktischen und theoretischen Studien eifrig fort und bezog dann auf Bernh. Romberg's und Louis Maurer's Rath die Musikschule von Friedr. Schneider in Dessau. Dieser förderte in liebevoller Weise seinen strebsamen Schüler nach allen Richtungen hin bis zur Selbstständigkeit und Reife, besonders im Orgelspiel und in der Composition. Im J. 1835 kehrte M. nach Elbing zurück, und bereits 1836 erhielt er einen Ruf als Oberorganist an die Oberpfarrkirche zu St. Maria in Danzig. Sein Wirkungskreis daselbst erweiterte sich sehr bald durch Ertheilung von Unterricht im Clavier-, Orgelspiel und in der Composition, durch Uebernahme der Leitung des dortigen Gesangvereins für geistliche Musik und durch seine Anstellung als Gesanglehrer am Gymnasium. Bis auf die jüngstvergangene Zeit widmete er dem Gesangvereine seine Thätigkeit, und eine Menge von Meisterwerken im Fache des Oratoriums brachte er öffentlich zu Gehör. Ebenso und bis in die Gegenwart hinein war er als Pianist, wie (im Streichquartett) als Violinist ein unschätzbares Glied der allwinterlich in Danzig veranstalteten Kammermusikconcerte. Auch seinem Drange zum künstlerischen Selbstschaffen liess er von vornherein freie Bahn, und es entstanden im Laufe besonders der früheren Jahre ausser vielen Compositionen der verschiedensten Art für Pianoforte, für Gesang und für Orgel, von denen über fünfzig Werke im Druck erschienen sind, mehrere Opern, Oratorien und andere grössere kirchliche Arbeiten, welche meist mit Auszeichnung vom Publikum und der Kritik aufgenommen worden sind. So wurde 1843 seine romantische Oper »Maja und Algino oder die bezauberte Rose« im Danziger Stadttheater wiederholt mit Beifall gegeben und entstand 1845 das auch anderwärts aufgeführte Oratorium »Johannes der Täufer«, welchem die Composition des 86. Psalmes für Chor, Solo und Orchester vorhergegangen war. In demselben Jahre brachte M. eine Sinfonie in *D-dur* im Leipziger Gewandhausconcerte zur Aufführung. In das J. 1847 fällt die Composition des viel aufgeführten und auch im Druck erschienenen Oratoriums »Das Gedächtniss der Entschlafenen« und 1848 die grosse Oper »Der König von Zion« (textlich Meyerbeer's »Propheten« verwandt), welche 1850 in Danzig mit vielem Glück gegeben wurde. Es folgte die dreiaktige romantisch-komische Oper »Das Walpurgisfest«, 1855 in Danzig und 1856 in Königsberg erfolgreich aufgeführt, worauf wieder eine Sinfonie (in *C-moll*) entstand, welche in Mannheim unter 39 eingesandten Partituren den zweiten Preis erhielt. In Kassel liess Spohr im Novbr. 1856 »Das Gedächtniss der Entschlafenen« im Hoftheater aufführen und studirte das Werk nicht blos sorgfältig ein, sondern sang bei der Ausführung desselben sogar unter den Bassisten der Bühne mit. Endlich ist noch zu bemerken, dass M. auch ein »Choralbuch zum neuen Danziger Gesangbuche«, enthaltend 136 Choräle, vierstimmig ausgesetzt und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen (Danzig, 1845) herausgegeben hat. Neben seiner Thätigkeit als Organist, Componist, Musiklehrer und Concertgeber benutzte M. von jeher einen Theil seiner Zeit zu schriftstellerischen Arbeiten. Er lieferte werthvolle musikalisch-kritische Aufsätze für Musikzeitschriften und Theaterjournale und ist seit Jahren stehender Musikreferent, wie zuerst des »Danziger Dampfbootes«, so noch jetzt der »Danziger Zeitung«.

Markwort, Johann Christian, einer der deutschen Kenner und Meister des Gesanges, geboren am 13. Decbr. 1778 in Reisling bei Braunschweig, war der Sohn eines Schullehrers. Nachdem er die Elementar-Schulkenntnisse bei diesem erlernt und auch schon mit Clavierspiel begonnen hatte, besuchte er das herzogl. Katharinen-Gymnasium zu Braunschweig, welches ihn bald mit Stolz zu seinen fleissigsten Schülern zählte. Seine höhere Studienzeit verfolgte

er als Theologe auf den Universitäten von Helmstädt (1798) und Leipzig (1800) und ging dann als Hofmeister einer adlichen Familie nach Ungarn, dann aber als erster Tenorist an das neu gegründete fürstl. Liechtenstein'sche Theater in Feldsberg, nachdem er während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Wien an den Sängern Vogel, Brizzi, Simoni Studien gemacht und den Altmeister Haydn kennen gelernt hatte. Beim Kapellmeister Triebensee beschäftigte er sich während seines Engagements mit der Gesangskunst aufs Eingehendste und durchaus rationell, während er zugleich Mimik, Bewegungskunst und Declamation bei den richtigen Organen der Schauspielgesellschaft mit Eifer trieb. Das neue Kunstinstitut bestand aber nur drei Jahre, da der es unterhaltende Fürst Liechtenstein starb, und M. wurde von dem Schauspieldirektor Frasel in Laibach als erster Tenorist für Triest engagirt.

Der eben ausgebrochene Krieg zwischen Oesterreich und Frankreich lähmte aber die Theatergeschäfte, und M. war froh, nach einem Jahre einen Ruf nach München zu erhalten. Typhuskrank kam er daselbst an, hatte aber das Glück, den Abt Vogler kennen zu lernen, den er täglich besuchen durfte und von dem er musikalisch ausserordentlich viel profitirte, besonders in Bezug auf Gehörsausbildung, aus welchen Mittheilungen M. nachmals seine systematische, harmonisch begründete Gehör- und Stimmen-Ausbildungslehre entlehnte. Vogler verschaffte seinem jungen Freunde vom Intendanten des königl. Hoftheaters auch die Mittel und den Urlaub, seiner durch die Krankheit geschwächten Stimme in der Heimath wieder aufhelfen zu können. Nachdem dies geschehen, nahm M. ein Engagement am Magdeburger Theater an, aus dem ihn aber die 1806 siegreich vorrückenden Franzosen vertrieben. In der Sorge und Verlegenheit folgte er einem Rufe als dritter Tenorist nach Strassburg i. Els. Dieser Aufenthalt war jedoch wichtig für ihn, indem er hier ein gutes, für ihn sehr lehrreiches Theater antraf und er namentlich inne ward, welcher wesentliche Unterschied zwischen französischer und deutscher Vocalisation stattfinde. Darauf hin setzte er seine weiteren Uebungen im Sprachlichen fort, wie er solche später in seinen einschlägigen Werken verwerthet hat. Mit dieser Gesellschaft zog M. auch nach Basel, Freiburg i. Br. und endlich nach Karlsruhe zur Eröffnung des damals erbauten neuen Hoftheaters, welches mit der Oper »Das Waisenhaus« von Spindler eröffnet wurde. In dieser Oper sang noch M. mit, ging aber bald darnach nach Darmstadt, wo er bei der Krebs'schen Gesellschaft engagirt war und als »Belmonte« in Mozart's Oper mit Beifall debutirte. Hier traf er zu seiner Freude seinen väterlichen Freund, den Abt Vogler als Geheimrath wieder an und trat von Neuem in den belehrenden Umgang mit demselben. Noch mehr nützte ihm aber der Verkehr mit dem Vocal-Musikdirektor, nachmaligem Kapellmeister Karl Wagner, der, ein Schüler von Portmann, dessen Tonsystem erweiterte, eingänglicher machte und es an M. übermittelte. Gottfr. Weber verdankt diesem Systeme manche epochemachende Bezeichnungsweise, ohne deren Quelle namhaft gemacht zu haben. M. wurde seiner bedeutenden theoretischen Kenntnisse wegen, welche der kunsterfahrene Grossherzog Ludwig I. ebenso zu würdigen wusste, wie die Capacitäten des Theaters, bei der Eröffnung des grossherzogl. Hoftheaters in Darmstadt 1810 zum Chordirektor ernannt und bildete einen Bühnenchor aus lauter Mitgliedern, die noch nicht gesungen hatten, nach seiner eigenen Stimmbildungs-Theorie in so kurzer Zeit heran, dass das Theater selbst mit Mozart's »Titus« schneller als erwartet eröffnet wurde, worauf dann schnell auf einander fast lauter grosse Opern folgen konnten. Der Chor aber bewährte gleich anfangs und je länger je mehr seine eingreifende Wirkung sowohl hinsichtlich der gleichklängigen Stimmenbildung, wie auch hinsichtlich der Lebendigkeit des deklamatorischen Vortrags und wurde ein von weit und breit her studirtes Muster.

Wegen dieses überraschenden Erfolges wurde M. zum grossherzogl. Vocal-Musikdirektor ernannt. Als nach Ludwig's I. Tode, im J. 1830, die Chor-

direktion beim Hoftheater mit in die Hände der Orchesterdirektion gegeben wurde, ward M. in den Ruhestand versetzt und suchte durch verdoppelte musik-literarische Beschäftigung diese ihm sehr unerwünschte Beförderung zu verschmerzen. Bereits hatte er veröffentlicht, gedruckt mit dazu eingeführten Sprechton-Lettern, »Umriss einer Gesammt-Tonwissenschaft überhaupt, wie auch einer Sprach- und Tonsatzlehre und einer Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre insonders« (Darmstadt, 1826). Diesem Werke folgte als erster Haupttheil, die Stimmbildung betreffend, die »Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre« selbst, Arbeiten, die das eingehende Studium aller denkenden Gesanglehrer verdienen. Er theilt die menschliche Stimme ihrem Wesen nach einfach in Unter- und Oberstimme und zeigt, dass jede derselben sowohl mit Kehlklang, als auch mit Kopfklang und mit Brustklang gebildet werden kann, ja verschiedentlich gebildet werden muss, je nach Bauart der Mundhöhle und der Lippen, wie auch der Zunge des zu bildenden Schülers. In Beziehung hierauf ist später noch eine andere wichtige Schrift von ihm erschienen, betitelt: »Ueber Klangveredelung der Stimme, über harmonisch begründete Gehör-Ausbildung und singweis deutliche Aussprache« (Mainz, 1847). In seinem »Elementar-Unterricht für Pianoforte« lehrt er, die Noten nicht mittelst des Umweges einer Buchstaben-Benennung abspielen zu lernen, sondern unmittelbar mittelst ihrer Stellen, die sie auf dem Notenplane einnehmen, und sodann nach ihrer Stufenentfernung sie zu treffen, ohne dabei auf die Tasten zu sehen: nach Stufe 1, 2 bis 8; an welche Stufenkenntniss dann sogleich die Lehre von den Accorden angeknüpft ist. Die Namen der Noten finden erst dann ihre Erledigung, wenn von den Tonarten, deren Tonleitern und deren Vorzeichnung die Rede ist.

Ein in Zeitungsartikeln (zuerst in der »Wiener musikalischen Zeitung« von Seyfried, dann 1855 und 1856 in der »Muse« von Dräxler-Manfred) behandelter Lieblingsgegenstand M.'s war der Nachweis, dass die Gebehrdensprache durch eine mimische Interpunktion ebenso sicher sich bezeichnen lasse, wie die Tonsprache mittelst der Notenschrift. Denn die systematische Eintheilung des geometrischen Progressionsverfahrens hinsichtlich des Raumes dort ist genau dasselbe und lässt sich deutlich erkennbar bezeichnen, wie bei der Tonkunst die Eintheilung der Zeit nach ganzen, halben und Viertel-Zeitlängen u. s. w. In Rücksicht darauf aber, dass die systematischen Tongrössen durch »geometrisches Progressionsverfahren« erzeugt werden, sei das sogenannte Temperiren der Töne gar nicht erforderlich. Es darf deshalb ein Clavierstimmer nur mit dem Tone $\bar{c}$ beginnen und in reinen Quinten aufwärts, $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{d}}$ ($\bar{d}$), $\bar{\bar{e}}$ ($\bar{e}$), $\bar{h}$, bis *h* stimmen; dann quintweis abwärts $\bar{\bar{c}}$, $\bar{f}$, *b* ($\bar{b}$), $\bar{es}$, *as* (*as*), $\bar{des}$, *ges*, und alle Tonarten und deren Dreiklänge werden ihre vollkommene Reinheit und richtige Klangfarbe erhalten, wie M.'s Abhandlung darüber in der »Süddeutschen Musikzeitung« Jahrg. 1856 No. 43 und 44 es weiter besagt. Ueber Gesanglehre schrieb er auch viel für die »Leipziger musikalische Zeitung« von 1820 (No. 41, 42, 43) an, für die »Cäcilia« und andere Zeitschriften theils unter seinem eigenen, theils unter dem angenommenen Namen C. Donner. In Aussicht gestellt waren noch von dem so verdienstvollen Musikgelehrten eine angeblich fertig ausgearbeitete systematische Harmonielehre, wie auch ein System, betitelt: »Kosmopentalogie, d. i. die fünffaltige Grundgesetzlichkeit der Natur des Erdplaneten; dazu Aufschlüsse über die mosaische Symbolik: die Erschaffung der Welt, das erste Menschenpaar, bis zu Noah, dessen Arche betreffend.« Sein Tod jedoch, der am 13. Jan. 1866 zu Bessungen bei Darmstadt erfolgte, scheint die Herausgabe dieser Werke, von denen das letztere eine mehr metaphysische Combination sein dürfte, für immer vereitelt zu haben.

Marks, s. Marx.

Marle, Nicolas **de,** ein französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, der wahrscheinlich zu Paris lebte und von dessen Arbeit noch einige

vierstimmige Messen (Paris, 1557) übrig geblieben sind, die sich auf der Bibliothek zu München befinden.

Marliani, Aurelio Graf **von,** italienischer Gesanglehrer und Componist, geboren um 1803 in der Lombardei, kam um 1830 nach Paris, wo er damit begann, Gesangunterricht zu ertheilen und u. A. auch die berühmte Julie Grisi ausbildete. Später wurde er spanischer Generalconsul in Paris, kehrte aber nach der Februarrevolution in sein italienisches Vaterland zurück und starb 1849 in Bologna. Als Componist machte er sich bekannt durch die Opern »*Le bravo*« (1834), »*Le marchand forain*« (1834), »*La Xacarilla*« (1839) und »*Ildegonda*« (1841), sämmtlich in Paris aufgeführt. Im Uebrigen hat er Romanzen und Canzonen mit Clavierbegleitung und Potpourris für Pianoforte veröffentlicht.

Marmontel, Antoine (François), vortrefflicher französischer Pianist und Lehrer seines Instrumentes, geboren am 18. Juli 1816 zu Clermont-Ferrand im Departement Puy-de-Dôme, erhielt zu Orleans und weiterhin zu Clermont Musik-, besonders Clavierunterricht, trat 1827 in das Pariser Conservatorium und wurde daselbst namentlich durch Zimmermann völlig ausgebildet. Im J. 1836 bereits ward er an diesem Institute als Hülfs- und 1844 als wirklicher Professor des Clavierspiels angestellt und gehört noch jetzt zu den geschätztesten und bei jeder Gelegenheit ausgezeichneten Lehrern, aus dessen Klassen vorzügliche Schüler hervorgegangen sind. Als Componist hat er weniger Bedeutung; weder seine zahlreichen Salonstücke, noch eine ebenfalls veröffentlichte Claviersonate können grösseren Werth beanspruchen; dagegen findet sich in seinen vielen instruktiven Sachen für Clavier manches Brauchbare.

Marmontel, Jean François, feiner französischer Dichter und Schriftsteller, sowie begeisterter Musikliebhaber, geboren am 11. Juli 1723 zu Bort in Limousin, wurde von seinem Vater, welcher Schneider war, für den Handelsstand bestimmt. Eigene Neigung trieb ihn aber zur geistlichen Laufbahn, die er jedoch nach bereits in Toulouse genommener Tonsur wieder verliess, um sich in Paris eine Stellung als Schriftsteller, zunächst als Theaterdichter zu gründen, in welchem Vorhaben ihn Empfehlungen Voltaire's unterstützten. Mehr Erfolg aber wie seine ersten Tragödien hatten von vornherein seine Operntexte. Allein sie verdankten denselben eigentlich den Componisten, wie Rameau, Grétry und Piccini, für welchen Letzteren M. denn auch in dem Streite um den Werth der italienischen Musik gegen Gluck lebhaft Parthei nahm. Seine Broschure »*Essai sur les révolutions de la musique en France*« (Paris, 1777) veranlasste den heftig angegriffenen deutschen Meister sogar zu einer Antwort in Form eines offenen Briefes in der »*Année littéraire*« von 1778. Dieser und die scharfen Kritiken und Epigramme Suard's und Arnaud's über ihn veranlassten M. zu einem Gedicht, »Polymnie« in zwölf Gesängen, welches von der bittersten Satyre erfüllt war. Zuerst nur fragmentweise bekannt, erschien das ganze Gedicht erst 1819, wurde aber von M.'s Sohne alsbald wieder unterdrückt. Beim Ausbruch der französischen Revolution büsste M. einen grossen Theil seines durch grossen Fleiss erworbenen Vermögens wieder ein und zog sich auf eine kleine Besitzung im Dorfe Abbeville bei Evreux zurück, wo er am 31. Decbr. 1799 starb. Für Piccini hat er die Operntexte »*Roland*« (nach Quinault umgearbeitet), »*Didon*« und »*Pénélope*« gedichtet, und für Grétry: »*Le Huron*«, »*Lucile*«, »*La Sylvain*«, »*Zémire et Azor*«, »*L'ami de la maison*«, »*La fausse magie*« und »*Céphale et Procris*«. Von musikalischem Interesse ist von seinen übrigen Schriften ihrer ästhetischen Anläufe wegen besonders seine »*Poétique française*« (3 Bde., Paris, 1763) und dadurch, dass das vierte Kapitel des zweiten Bandes ausschliesslich von der Oper handelt, ferner die Broschure »*De l'air en musique*« (Paris, 1783).

Marner, Hans Ludwig, einer der ältesten deutschen Meistersänger, der in einem alten Meistergesange und in anderen älteren Schriften sowohl unter

den zwölfen genannt wird, die man analog der Apostelzahl aufstellte, als unter den vieren (ausser M. noch Frauenlob, Regenbogen und Heinrich von Müglin), die wohl in der That als die frühesten zu nennen sind. Sonst weiss man von ihm nur noch, dass er ein Edelmann gewesen ist. — Weit bekannter ist der deutsche Minnesinger Konrad M., von dem es jedoch wiederum zweifelhaft ist, ob er adlicher Abkunft gewesen. Sicher ist, dass er aus Schwaben stammte, ein wandernder Sänger gewesen und schon um 1240 gedichtet und sich seinen Unterhalt ersungen habe. Aus einem Gedichte Rumeland's geht hervor, dass M. als blinder, kranker Greis schmählich ermordet worden ist (vor 1287); doch wird nichts Näheres über diese Schandthat berichtet. Von seinen Zeitgenossen wurde M. für den besten lebenden Dichter gehalten, und in der That verdient er diesen Ruf, freilich nicht sowohl wegen seiner immerhin schönen Minnelieder, als vielmehr wegen seiner Spruchgedichte. Er hatte sich nach dem grossen Meister Walther gebildet, dessen würdiger Schüler er genannt zu werden verdient; denn wenn er auch dessen hohes Talent nicht besass, so hat er doch nichts desto weniger Bedeutendes geleistet. Seine Sprüche sind gedankenreich, bekunden tiefes Gefühl für Wahrheit und Recht, enthalten schöne, oft bilderreich ausgedrückte Gedanken und zeigen sich auch als meisterhaft in der Form.

Marnet, Godefroid, französischer Buchdrucker zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Paris, war einer der ältesten Drucker des Landes, welcher Kirchengesänge mit beweglichen Notentypen verlegte. Eines seiner ersten hierher gehörigen Werke war die dritte Ausgabe von Guerson's »*Utilissimae musicales regulae plani cantus*«.

Maroni, Giovanni, italienischer Componist, geboren zu Ferrara, fungirte zuerst am Dome daselbst als Kapellmeister, war aber zuletzt Kirchenkapellmeister zu Lodi, wo er noch 1620 im hohen Alter lebte. Er hat eine Menge von Motetten, Madrigalen u. s. w. componirt und im Manuscript hinterlassen.

Marotta, Erasmus, italienischer Geistlicher und Schulmann, zugleich kenntnissreicher Tonkünstler und Componist, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Randazzo in Sicilien, trat 1612 in den Jesuitenorden und wurde in Folge dessen Rector des Collegium menensis in Palermo. Dort starb er am 6. Octbr. 1641. Von seiner Composition hat er veröffentlicht: »*Cantus pii musicis modulis expressi*« und »*Aminta, Pastorale*« (Palermo, 1630).

Marpurg, Friedrich Wilhelm, einer der grössten Tonlehrer wie der fruchtbarsten und einsichtsvollsten Musikschriftsteller aller bisherigen Zeiten, wurde am 1. Octbr. 1718 zu Seehausen in der Altmark auf einem Gute geboren, welches früher Marpurgshof hiess. Leider fehlen über seinen Studiengang und Lebenslauf bis 1746 alle näheren, zuverlässigen Nachrichten. In dem genannten Jahre soll er nach C. Spazier's Angabe in Paris Sekretär des Generals Bodenburg (soll von Rothenburg heissen, dem M. auch seinen »kritischen Musicus« widmete) gewesen und durch diesen in Umgang mit Voltaire, Maupertuis, d'Alembert und anderen hervorragenden Geistern der Zeit gelangt sein. Nach Gerber kam er dann um 1749 nach Berlin, hielt sich später längere Zeit in Hamburg auf und kehrte 1763 abermals nach Berlin zurück, wo er das Amt eines königl. Lotteriedirektors und Kriegsraths erhielt. Er starb am 22. Mai 1795 zu Berlin an der Schwindsucht. S. W. Dehn, der gründliche Kenner der Werke M.'s, urtheilt über deren Autor in Schilling's Lexikon wie folgt: »Sein lebhafter Geist, der sich in allen seinen Schriften, besonders den kritischen und polemischen offenbart, liess ihn jeden Gegenstand, den er seiner Forschung unterwarf, fest ins Auge fassen und mit aller Wärme ergreifen, und seine für den Musik-Theoretiker ganz unentbehrlichen linguistischen Fähigkeiten setzten ihn in den Stand, Alles mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit der Sprache zu entwerfen. Die hinterlassenen theoretischen Schriften enthalten wahren Kern, ohne solch' grosses und überflüssiges Wortgepränge, mit welchem viele heutige Theorien vollgepfropft sind;

die kritischen Arbeiten, die allerdings häufig den (mehr als bitteren) Ton damaliger Zeit an sich tragen, welchen der in seinen sonstigen Leistungen immer noch unübertroffene Mattheson als Stimmangeber intonirte, sind in ihrer Wissenschaftlichkeit eine Zierde der deutschen Musik-Literatur und bieten selbst für die heutige Zeit da, wo M. in denselben bei der Sache bleibt und nicht als gereizter Satyriker mit höhnischen und spöttelnden, oft aber treffenden Witzeleien um sich schlägt, eine schätzbare Sammlung trefflicher Kunstbemerkungen u. s. w.«

Dehn theilt M.'s Schriften, die er vortrefflich analysirt, im Weiteren ein in: I. Rein theoretische Schriften: 1) »Handbuch beim Generalbasse und der Composition« u. s. w. (3 Thle., Berlin, 1757 bis 1758, nebst einem Anhange, 1760; 2. verb. Aufl. des 1. Theils 1762). 2) »Abhandlung von der Fuge« u. s. w. (2 Thle., Berlin, 1753 bis 1754; vielfach übersetzt und oft aufgelegt, zuletzt in einer Ausg. von S. W. Dehn nach der französ. Edition [Berlin, 1756] bei Peters in Leipzig, 1858). 3) »Der kritische Musicus an der Spree« (Berlin, 1750), enthält neben einer durch das ganze 406 Seiten starke Werk fortlaufenden Harmonielehre 50 vermischte, meist gegen J. F. Agricola (pseudonym Olibrio) gerichtete polemische Artikel, welche periodisch in der Haude- und Spener'schen Zeitung erschienen. 4) »Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst des Hrn. d'Alembert, nach den Lehrsätzen des Rameau aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen« (Leipzig, 1757). 5) »Anleitung zur Sing-Composition« (Berlin, 1758; nicht abgeschlossen). 6) »Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst insbesondere« (Berlin, 1763). 7) »Die Kunst, das Clavier zu spielen« (2 Thle., Berlin, 1750 und 1751; ferner bis 1762 in einigen Aufl.). 8) »Anleitung zum Clavierspielen« u. s. w. (Berlin, 1755; 2. verb. Aufl. 1765; ausserdem auch ins Französische und Holländische übersetzt). 9) »Anfangsgründe der theoretischen Musik« (Leipzig, 1757), handelt von dem physichen und mathematischen Theile der Musik, von den Rationen, Proportionen, Progressionen und deren Berechnung, von der Temperatur u. s. w. 10) »Versuch über die musikalische Temperatur« (Breslau, 1776), beschäftigt sich eingehend mit den harmonischen Rechnungsarten u. s. w. 11) »Neue Methode, allerley Arten von Temperaturen dem Clavier auf's Bequemste mitzutheilen« (Berlin, 1790). — II. Kritische Schriften: 1) »Hern. Georg Andr. Sorgen's Anleitung zum Generalbass und zur Composition« (Berlin, 1760): scharfe Beurtheilung des Sorge'schen Harmoniesystems (Lobenstein, 1760). 2) »Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik« (5 Bde., Berlin, 1754 bis 1778), enthält Recensionen, Uebersetzungen mit Anmerkungen, biographische und wissenschaftliche Aufsätze u. s. w. 3) »Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Sing-Oden begleitet« (3 Bde., Berlin, 1760 bis 1763), reiches Material zur Verfolgung des Streites über Sorge's Harmoniesystem und über Kirnberger's Fuge. — III. Historisch-theoretische Werke: 1) »Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik« (Berlin, 1759), ist von den projektirten 10 Perioden nur bis zur vierten, Theorie, Musiksystem, Compositionen, Notenschrift u. s. w. der alten Griechen gekommen. 2) Entwurf zu einer Geschichte der Orgel in 13 Abschnitten (Manuscript). Ausserdem gilt M. noch für den Verfasser von folgender interessanten Schrift: »Legenden einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit, von Simeon Metaphrastes dem jüngeren« (Köln, 1786), enthält Anecdoten, Curiositäten von Musikern u. s. w. — Als Componisten kennt man M. durch vierstimmige Kyries, Glorias, Sanctus und Agnus dei mit Begleitung von Violinen, Violas und Orgel (Manuscript), durch zahlreiche geistliche und weltliche Oden und Lieder mit Clavierbegleitung, theils einzeln in fremden Sammlungen, theils in fünf eigenen Sammlungen (1756 bis 1762) enthalten; ferner sechs Clavier-Sonaten, Fugen und Capricen für Clavier oder Orgel, vermischte Clavierstücke, figurirte Choräle und das

interessante Werk »Clavierstücke für Anfänger und Geübtere« (Berlin, 1762), welches Analysen verschiedener Fugen enthält. Seine Compositionen tragen im Allgemeinen übrigens bei vielen durchleuchtenden grossen Zügen jenen Stempel nüchterner Beschränkung, welcher gerade die Werke bedeutender, in Regeln lebender und webender Theoretiker zu charakterisiren pflegt.

Marpurg, Johann Heinrich, Sohn des Vorhergehenden, ein vortrefflicher praktischer Musiker, war geboren 1766 in Hamburg und wurde in Berlin auf mehreren Instrumenten, besonders Clavier und Violine, von seinem Vater aber in der Musiktheorie unterrichtet. Er liess sich öfter öffentlich als Violinist hören und wirkte als solcher auch im Orchester des deutschen Theaters mit. Später trat er in die Kapelle des Markgrafen von Schwedt, kam aber schon um 1790 in diejenige des Herzogs von Mecklenburg in Ludwigslust, in welcher Stadt er nach 1791 eine Musikalienhandlung errichtete. Nachdem er 1801 seine Gattin verloren, soll er 1802 nach Altona übergesiedelt und dort auch (Datum fehlt) gestorben sein. Componirt scheint er gar nicht zu haben. — Von weit mehr Bedeutung ist aus seiner Familie Friedrich M., ein Urenkel des berühmten Theoretikers. Dieser, geboren am 4. April 1825 zu Paderborn, war der Sohn des dortigen Domkapellmeisters, nachmaligen Hofkapellmeisters in Detmold, welcher daselbst 1836 starb. Der junge M. trieb mit grossem Erfolge von früh auf Clavier- und Violinspiel, erregte aber erst allgemeinere Aufmerksamkeit, als er 1839 auf dem Theater zu Detmold ein Spohr'sches Violinconcert vortrug, worauf er sofort als erster Geiger in die fürstl. Kapelle gezogen wurde. Ein Jahr später spielte er an derselben Stelle ein Hummel'sches Clavierconcert und wurde hierauf als Chordirektor beim Detmolder Theater angestellt. Zwei Jahre später durchzog er als Musikdirektor einer kleinen reisenden Bühnengesellschaft mehrere Monate die preussische Provinz Pommern. Dann aber wandte er sich zu eifrigem Studium unter Mendelssohn und Hauptmann nach Leipzig, wo er zwei Jahre lang verblieb und u. A. drei Opern vollendete. Ein Jahr lang reiste er hierauf durch Pommern, Preussen und Polen als Pianist, worauf er sich in Königsberg niederliess, wo zwei Schwestern von ihm als erste Sängerinnen am Stadttheater angestellt waren. Dort begann er Musikunterricht zu ertheilen, dirigirte ein Jahr lang die damals gerade zu schöner Blüthe gekommene Oper, gründete dann Sinfonie- und Kammermusik-Concerte, wurde später als Direktor der musikalischen Akademie angestellt und errichtete endlich eine eigene Musikschule. Während der zwei letzten Jahre seines fast neun Jahre umfassenden königsberger Aufenthaltes wirkte er abermals als Opernkapellmeister. Um in ein ihm zusagenderes südliches Klima zu gelangen, nahm er 1854 die Stelle eines Direktors der Liedertafel und des Damengesangvereins in Mainz an, von wo er 1864 als Hofkapellmeister nach Sondershausen ging. Aber schon zwei Jahre später gab er dieses Amt auf und siedelte nach Wiesbaden über. Im J. 1868 wurde er als Hofmusikdirektor an Karl Amand Mangold's Stelle, der pensionirt ward, nach Darmstadt berufen, trat aber auch schon 1872 wieder von diesem Posten zurück. Im J. 1873 fungirte er als Kapellmeister am städtischen Theater in Freiburg im Breisgau und 1875 als solcher am landschaftlichen in Laibach. Von den Compositionen dieses tüchtigen, durchgebildeten Musikers ist leider so viel wie nichts im Druck erschienen; gleichwohl hat er Opern und grosse Instrumentalwerke von Bedeutung geschaffen. Seine grosse Oper »Musa, der letzte Maurenkönig«, Text von Jul. Ed. Hartmann, ist in Königsberg sehr beifällig gegeben worden, ohne jedoch irgendwo anderwärts durchzudringen.

Marquardt, Georg Ferdinand, einer der besten deutschen Waldhornvirtuosen zu Anfang des 19. Jahrhunderts, geboren um 1773, war ein Schüler Türrschmidt's in Berlin und liess sich daselbst 1793 zum ersten Male öffentlich hören. Er wurde 1798 als königl. Kammermusiker angestellt, 1823 pensionirt und starb am 24. März 1825 zu Berlin.

Marquardus, Mönch und Scholastiker im Kloster des heiligen Wilibald zu Echternach um 931, gilt als Verfasser der Texte und Melodien von einigen Hymnen zu Ehren der Heiligen.

Marque, Charles Auguste, leichtschaffender französischer Componist, geboren 1773 zu Amiens, trieb anfangs Clavierspiel und überhaupt Musik zu seinem Vergnügen, bis er sich, nach Paris gekommen, durch den Ernst der damaligen bewegten Zeit gezwungen sah, seinen Erwerb in Ertheilung von Musikunterricht zu suchen. Bald nach 1827 starb er in Paris, geschätzt wie als Lehrer, so als Componist von Pianofortestücken leichtesten Gehalts, Quadrillen und hübschen Romanzen. — Nicht mit ihm zu verwechseln ist Pierre M., geboren am 26. Jan. 1771 zu Paris, ein talentvoller Violinist und begabter Tanzcomponist. Als Direktor stand er nach einander an der Spitze mehrerer tüchtiger Orchester für Unterhaltungsmusik, so 1832 in den *Champs-élysées* zu Paris. Im J. 1848 zog er sich seines hohen Alters wegen gänzlich von der Oeffentlichkeit zurück, war aber 1861 noch am Leben.

Marqué (französ.), entspricht dem italienischen ***marcato*** (s. d.).

Marquet, François Nicolas, französischer Arzt und Botaniker, geboren 1687 zu Nancy, verfasste und veröffentlichte eine Schrift, worin er die Bewegungen des Pulses durch Musiknoten wiedergiebt. Der Titel derselben ist: »*Méthode pour apprendre par les notes de la musique à connaître le pouls de l'homme etc.*« (Paris, 1747). M. selbst starb am 29. Mai 1759.

Marquez, Antonio Lesbio, gediegener portugiesischer Tonsetzer, tüchtiger Literator und Dichter, geboren um 1660 zu Lissabon, wurde 1698 zum Direktor der königl. portugiesischen Kapelle ernannt und starb am 1. Novbr. 1709 zu Lissabon. Veröffentlicht hat er von seinen Compositionen nur eine Sammlung von »Vilhancicos« (Lissabon, 1708), hinterlassen aber im Manuscript Messen, Magnificats, Misereres, Responsorien und andere Kirchenstücke, welche noch jetzt in Portugal in höchster Achtung stehen.

Marr, Heinrich, ausgezeichneter deutscher Schauspieler, geboren am 30. Aug. 1797 zu Hamburg, trat am 12. April 1815 unter der Leitung Friedr. Ludw. Schmidt's zum ersten Male am Hamburger Stadttheater auf. Dann war er einige Jahre lang unter Klingemann Regisseur in Braunschweig. Anfangs der 1840er Jahre stand er als artistischer Direktor an der Spitze des Leipziger Stadttheaters. Nachdem er von 1855 bis 1857 als Hoftheater-Direktor in Weimar gewirkt, übernahm er im letztgenannten Jahre die Oberregie des Thaliatheaters in Hamburg, die er bis zu seinem am 16. Septbr. 1872 erfolgten Tode mit grossartigem Erfolge fortgeführt hat. Als Regisseur in Leipzig, sowie in Weimar hat er auch der Oper seines Ressorts seine reichen Kenntnisse zugewendet. In diesem Fache sowohl wie als Schauspieler gehörte er der realistischen Schule an.

Marra, Marie **von,** bekannt als Frau von Marra-Vollmer, ausgezeichnete deutsche Coloratursängerin und Gesanglehrerin, geboren um das Jahr 1822 zu Linz als Sprössling der adeligen Familie von Hacke, deren Namen sie eben bei ihrem Uebertritt zur Bühne in italienischer Uebersetzung weiterführte. Schon als Kind eine schöne Stimme und musikalische Anlagen zeigend, erhielt sie Kunth in Wien als Gesanglehrer, durch den sie, schon bedeutend vorgeschritten, Donizetti kennen lernte, welcher, ihre bedeutende Zukunft erkennend, sich mit Vorliebe ihre höhere Ausbildung angelegen sein liess und ihr Engagement am Hofoperntheater zu Wien bewerkstelligte. Die Bühnenverhältnisse waren jedoch damals der Art, dass, wenn auch Wien sie in allen italienischen, in Mozart'schen und Weber'schen Parthien feierte, es sie nicht lange halten konnte. Sie folgte einem Rufe als erste Sängerin an die italienische Oper des kaiserl. Theaters in St. Petersburg, welche Stellung sie aber 1847 wieder verliess, vielleicht weil sie nicht mehr wie zu Anfang zog. Sie ging nach Riga, von da nach Königsberg, wo sie ihren künftigen Gatten, den tüchtigen Schauspieler und Regisseur Theodor Vollmer, kennen lernte,

mit dem sie sich 1848 vermählte. Nach ihrer Vermählung liess sie sich nicht mehr fest engagiren, sondern reiste auf Gastspiele: in Berlin, London, Brüssel, Köln, Leipzig, Kassel, Schwerin, Königsberg, Braunschweig, Stuttgart, Hannover und in anderen Städten (im Ganzen 93) erntete sie bei ihrem Auftreten hohe Auszeichnungen. Einen Beweis für ihre staunenswürdige Zugkraft liefert u. A. der Umstand, dass sie in Amsterdam 1855 und 1858 49 Mal in der Meyerbeer'schen Oper »Der Nordstern« auftreten musste und jedesmal das Haus füllte. Als einen ferneren Beweis ihrer grossen Beliebtheit und künstlerischen Tüchtigkeit kann man auch die eigenthümliche Auszeichnung ansehen, dass der Kölner Männergesangverein sie zu seinem Ehrenmitglied erwählte. Ihre Lieblingsparthien waren die Lucie, Amine in der »Nachtwandlerin«, Regimentstochter, Linda, Norma, Valentine in den »Hugenotten«, Dinorah, Katharina im »Nordstern«; letztere Rolle sang sie über 100 Mal, die Lucia sogar 207 Mal. Ihr Repertoire war immer höchst reichhaltig, und obgleich stets auf Gastspielen, hat sie doch nie dem Virtuosenthum gehuldigt, das sich mit Vorführen von einigen Steckenpferden begnügt. Im J. 1861 wurde ihr Gastspiel in Königsberg und Danzig durch die Krankheit und den bald darauf folgenden Tod ihrer Mutter unterbrochen. Dieser Verlust erschütterte sie so sehr, dass sie beschloss, nicht mehr zur Bühne zurückzukehren, sondern nur noch als Lehrerin des Gesangs für ihre Kunst zu leben. Kaum wurde dieser Entschluss in Wien ruchbar, als man ihr sofort eine glänzende Stellung am Wiener Conservatorium antrug, die sie jedoch im Interesse eines ungestörten Familienlebens ablehnte. Sie blieb in Frankfurt a. M., wo ihr Gatte die Stellung eines Oberregisseurs am Stadttheater bekleidete, und bildete von da an privatim, aber in einer förmlichen Schule junge Talente für die Bühne heran; viele hoffnungsvolle Sängerinnen gingen aus ihrer Anstalt hervor, so dass man sagen kann, ihr künstlerischer Geist pflanze sich auf der deutschen Bühne fort.

Marsalo, Pietro Maria, auch Marsolo geschrieben, italienischer Tonsetzer aus Sicilien, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zu Ferrara lebte und von Cerreto 1600 als einer der vorzüglichsten Tonkünstler der Halbinsel aufgeführt wird. Man kennt von ihm als gedruckt vier Bücher Madrigale zu 5 Stimmen (Venedig, 1609) und zwei Bücher Motetten (1612 und 1614).

Marsand, Pater Anselmo, musikgelehrter Benedictiner des Klosters von San Micheli zu Murano bei Venedig, in welcher Stadt er 1769 geboren war. Als Musikschüler Furnaletto's erwarb er sich unter der Leitung dieses Meisters so tiefe contrapunktische Kenntnisse, dass er als einer der ausgezeichnetsten Musiker der venezianischen Schule aus der letzten classischen Periode gelten kann. Im J. 1828 trat er an die Stelle des Antonio Calegari als Kapellmeister der Kirche von San Antonio zu Padua und starb in diesem Amte am 4. Jan. 1841. Seine Compositionen, deren Zahl 600 betragen soll, von denen aber nur sehr Weniges gedruckt erschienen ist, bestehen in Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen und Orgelstücken; ferner in zwei-, drei- und vierstimmigen Gesangsachen *a capella* oder mit Instrumentalbegleitung, darunter viele Gelegenheitsarbeiten, so ein »*Veni, creator*« auf die Wahl des Papstes Pius VII. und ein »*Te deum*«, welches zur Feier der Wahl Gregor's XVI. gesungen wurde. Die Hofbibliothek zu Wien bewahrt von ihm im Manuscript einen Psalm, ein Magnificat und ein »Responsorio«, gute contrapunktische Arbeiten, aber ohne weitere Bedeutung, auf.

Marsch (ital.: *Marcia;* französ.: *Marche*), Marschmusik. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts sind von einer taktlich gegliederten, harmonisch ausgebildeten Kriegs- und Marschmusik als Begleitung der geordneten Bewegung von Truppen noch keinerlei urkundliche Notizen zu finden. Die Liebe zur Instrumentalmusik wuchs aber vorzugsweise bei den deutschen Bürgern, wie nicht minder bei den Kriegsvölkern zusehends. Sie bliesen und sangen in

nicht geordneten Reihen und Gliedern ihre Kriegs- und Nationallieder, sowie ihre Volksweisen schon seit dem frühen Mittelalter, bis dahin mehr in recitativischer Unisonoform, obgleich hin und wieder, besonders mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts etwa, schon M.gesänge mit stellenweiser harmonischer Blasmusikbegleitung vorgekommen sein sollen. Unumstösslich verbürgt dürfte aber letztere Thatsache noch immer nicht sein. Erst in den Zeiten der fürchterlichsten Bedrängniss, im 30jährigen Kriege, wurde die M.musik, oder kurzweg der »Marsch«, und zwar in Deutschland und von Deutschen erfunden, gehoben und nach und nach von allen europäischen Völkern, eingreifend in das Wesen der Kriegskunst selbst, ausgebildet. Fest steht immerhin, dass der eigentliche M. in seiner taktlichen, rhythmischen Gliederung und melodisch harmonischen Entwickelung eine Erfindung der Deutschen in der Mitte des 17. Jahrhunderts ist.

In seiner ursprünglichen Form bestand der M. der Deutschen aus zwei Reprisen, jede zu 8, 12 bis 16 Takten, und scheint er in dieser Form seine Abstammung von der im $^2/_4$-Takt gesetzten Allemande (s. d.), der Melodie eines Nationaltanzes, ebenfalls von deutschem Ursprunge, welche gleicherweise aus zwei achttaktlichen Reprisen bestand, nicht gut verläugnen zu können. Unser heutiger M., welcher völlig international geworden ist, besteht zumeist aus vier (acht- oder auch 16taktigen) Reprisen, von welchen die beiden letzteren das sogenannte Trio desselben bilden. Auch wurden früher, und werden mitunter noch jetzt Märsche mit drei Reprisen geschrieben, so dass das Trio dann selbstverständlich nur aus einem Theile bestehen kann. Nachdem durch den 30jährigen Krieg die Musen aus Deutschland vertrieben waren, verstummte selbst bei den heiteren und fröhlichen Trinkgelagen der damaligen Bürger das kernige deutsche Lied und eine Musik entstand an seiner Stelle, die aufmuntern sollte zum Kampfe für Fürst und Reich und welche die streitende Kriegerschaar bei ihren Heereszügen in Ordnung hielt. Diese Taktik bedingte deshalb nicht nur ein rhythmisches Gewand, sondern auch eine geregelte taktliche Eintheilung der M.-melodie, welche dann natürlich noch mehr und auffallender durch die rhythmischen Schläge der Schlaginstrumente herbeigeführt wurde. Diese Musik ward zur in sich abgeschlossenen Gattung und erhielt nun den Namen von ihrer Bestimmung. Der M. soll deshalb nicht nur die militärischen und bürgerlichen Aufzüge bei Paraden, Festlichkeiten u. s. w. feierlicher machen, sondern er soll auch hauptsächlich die physische Anstrengung der Marschirenden bei Gleichförmigkeit der Schritte aufheben oder erleichtern. Deshalb muss der M. als Musikstück mit seinem feierlichen, männlichen, kräftigen und heiteren Charakter, verbunden mit würdevoller Einfachheit, frei sein von allem musikalischen Tand und spekulativer, raffinirter Schnörkelei. Solcher Musikspektakel würde auch die leicht fasslichen M.melodien mit ihrem stark bezeichneten Rhythmus, welcher die Einschnitte und Absätze mehr wie bei jedem anderen Musikstücke kennzeichnet, sehr beeinträchtigen. Dies eben Erwähnte müssen die Haupteigenschaften des M.es sein und bleiben, mag derselbe nun als Fest- oder als Geschwindmarsch auftreten. Gewöhnlich wird er in $^4/_4$-, $^2/_4$- oder $^6/_8$-Takt geschrieben. Man kann aber auch ebenso gut, wie dies früher häufiger geschehen ist, andere Taktarten anwenden.

Hinsichtlich der Bewegung zerfällt der militärische M. im Allgemeinen in Parademarsch (französ.: *Pas ordinaire*) mit 75 Schritten auf die Minute und in Geschwind- oder Quickmarsch (franz.: *Pas accélére* oder *redoublé*) mit 108 Schritten auf die Minute. Beim Sturmmarsch (franz.: *Pas de charge*) mit 120 Schritten auf die Minute giebt nicht die Musik, sondern die Trommel in kurzen Schlägen das Zeitmaass an. Der Parademarsch muss energisch und kernig in der Melodie und Harmonie gehalten, also sehr verschieden von den heutzutage ihr Unwesen treibenden Polkamärschen sein; der Geschwind-

marsch legt den Hauptaccent auf leichte Beweglichkeit und melodischen Reiz, aber nicht auf Galopptändelei. Verwandt mit dem Parademarsch, jedoch breiter in der Form gehalten, sind die Festmärsche; diese zerfallen wieder, je nach den Veranlassungen, in Triumphmärsche, Krönungsmärsche, Märsche bei bürgerlichen Aufzügen u. s. w. Der Trauer- oder Todtenmarsch (ital.: *Marcia funebre;* französ.: *Marche funèbre*) muss natürlich düster in der harmonischen und instrumentalen Färbung und langsam in der Bewegung sein, um seinem Charakter zu entsprechen. Ein vortreffliches Beispiel dieser Gattung ist W. Wieprecht's »Militärische Trauerparade«. Sogenannte religiöse Märsche, feierlich und würdevoll in der Haltung, kommen bei kirchlichen Prozessionen und auch in Oratorien, Opern, Sinfonien, Sonaten u. s. w. vor. Die Oper namentlich adoptirt alle Arten Märsche, z. B.: Soldatenmärsche (so im »Titus«, »Wasserträger«, Falschmünzer«), religiöse Märsche (»Alceste«, »Titus«, »Olympia«), Trauermärsche (»Jüdin«, »Struensee«, dann auch in Beethoven's Eroica-Sinfonie und *As-dur*-Sonate op. 26 und in Chopin's Sonate op. 35), Hochzeitmärsche (»Sommernachtstraum«, »Romeo und Julia« von Gounod), Triumph- und Krönungsmärsche (»Othello«, »Prophet«, »Jungfrau von Orleans«), Bürger- oder Bauernmärsche (»Deserteur«, »Freischütz«), freie, marschartige Sätze, mehr dem Charakter als der Form nach (»Vestalin«, Tannhäuser«, dann auch das Finale von Beethoven's *C-moll*-Sinfonie) u. s. w. Alle scenischen Märsche und Aufzüge können natürlich mit Chor verbunden sein und sind es auch in der Regel. Kriegshymnen und zugleich Märsche sind z. B. die Marseillaise, Parisienne u. s. w.

Im 30jährigen Kriege fingen also die Deutschen an, in geschlossenen Reihen unter Vorantritt der Musik gegen den Feind zu ziehen und, durch dieselbe angefeuert, entweder ruhmvoll zu siegen oder zu sterben, und somit wurde dieser schreckliche Krieg die Veranlassung, dass man anfing, nach der Musik in gleichmässigen Schritten zu marschiren. Von dieser Zeit ab führte man nach und nach zu den schon vorhandenen Blas- und Schlaginstrumenten der Trompeten, Hörner, Posaunen, Flöten, Trommeln, Pauken, Cymbeln, Becken noch die Hoboen (Oboen), Fagotte und zuletzt die Clarinetten (seit Ende des 17. Jahrhunderts) bei der Militärmusik ein. Die Hoboe (Hochholz) entstand aus der Schallmey. Sie wurde anfänglich längere Zeit fast nur ausschliesslich in der Militärmusik verwendet, bei welcher sie ihres durchdringenden Tones wegen die Melodie führte. Weil sie als Melodie blasendes Instrument bei der Militärmusik — welche bis zum Anfange dieses Jahrhunderts im eigentlichen Sinne des Wortes eine Marschmusik war, und leider erst seit den 1830er Jahren ihren wahren Zweck und ihre eigentliche Bestimmung verloren hat — am meisten dominirte, so legte man den Militärmusikcorps den Namen Hoboisten- (Hautboisten-) Corps bei, welchen Namen (nämlich Hoboisten) unsere Musiker der Infanteriemusikcorps heute noch führen.

Der König Friedrich Wilhelm III. von Preussen rief ein eigenthümliches Institut, das der »Armee-Märsche« ins Leben. Die nachfolgenden Regenten erhielten dasselbe aufrecht, und so werden von Zeit zu Zeit Allerhöchsten Ortes Märsche von Militär- und Civilpersonen, die sich durch sangbare Melodie, originellen Rhythmus und einfache, geschmackvolle Instrumentation auszeichnen sollen, zu Armeemärschen ernannt, die dann in der gedruckten Mustersammlung der königl. preussischen Armeemärsche aufgenommen und an sämmtliche preussische Regimenter vertheilt werden. Ebenso wurde von dem Hofmusikhändler Gustav Bock in Berlin im J. 1851 das verdienstliche Institut der Preismarschaufführungen begründet. Mein Aufsatz in No. 24 des 51. Bandes der »Neuen Zeitschrift für Musik«, welcher »von der Wichtigkeit und Zweckmässigkeit der preussischen Preismärsche als Armeemärsche« handelt, giebt hierüber Genaueres und Wohlzubeachtendes. Der jetzige Kaiser Wilhelm, dazumals noch Prinz-Regent, hat denn auch 1859 sämmtliche Preismärsche zu

Armeemärschen ernannt. Weiteres über Einrichtung der Militärmusik, besonders auch zu M.zwecken, kann man in meinen Schriften und Aufsätzen über Militärmusik, welche in dem VI. Bande dieses Lexikons unter No. 12 des Artikels »Literatur, musikalische« S. 375 und 376 verzeichnet sind, und in dem Artikel »Militärmusik« dieses Lexikons nachlesen. Th. Rode.

Marschalk, Julie, treffliche und gewandte deutsche Sängerin, erhielt in Berlin ihre Gesangsbildung durch Ed. Mantius und trat auch 1851 in die Berliner Singakademie. Im J. 1852 ward sie beim Stadttheater in Danzig für erste Mezzosopran-Parthien engagirt, gastirte ein Jahr später nicht ohne Erfolg an der königl. Oper zu Berlin als Orsini in Donizetti's »Lucrezia« und als Amazili in Spohr's »Jessonda« und ward einige Monate später für das Stadttheater in Köln gewonnen, von dem aus sie 1854 an das Hoftheater zu Stuttgart ging, dem sie noch gegenwärtig als sehr verwendbares Mitglied angehört.

Marschall, Hermann, durchgebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 10. Juli 1839 in Meiningen, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem musikgebildeten Vater, dem herzogl. Sanitätsrath Dr. Georg M. Seine weitere Ausbildung in der Harmonie- und Compositionslehre übernahm der Concertmeister Fr. Nohr und im Flötenspiel der tüchtige Flötist Zizold. Hierauf wirkte M. als geschätzter Pianoforte- und Gesanglehrer in Meiningen, ging aber dann auf kurze Zeit als erster Flötist in das Orchester des Stadttheaters in Frankfurt a. M. Nach Meiningen zurückgekehrt, wurde er beim dortigen Hoftheater als Chordirektor und zugleich als Kammermusiker angestellt, befindet sich noch jetzt auf dem letzteren Posten und leitet zugleich den Damen-Gesangverein. Von seinen Compositionen sind besonders Gesangsstücke vortheilhaft bekannt geworden.

Marschall, Samuel, auch Marschal geschrieben, Kirchenliedercomponist, geboren 1557 zu Tournay (Dornick) in Flandern, war zuletzt öffentlicher Notar. Universitäts-Musicus und Organist zu Basel und 1627 noch am Leben. Von seinen Arbeiten sind als gedruckt bekannt: »Der gantze Psalter H. Ambrosii Lobwasser's, mit vier Stimmen« (Leipzig, 1594, und Basel, 1606); »Psalmen Davids, Kirchengesäng vnd Geistliche Lieder von Dr. M. Luthers und anderer Gottesgelehrten Männern gestellt, mit vier Stimmen« u. s. w. (Basel, 1606) und die theoretische Schrift: »Einführung zu der Musica mit einem kurtzen Bericht vnd Anleytung zu den Violen, auch wie ein Gesang leichtlich anzustimmen.«

Marschartig nennt man diejenigen Stellen, die durch Tempo und stark hervortretende Rhythmen marschähnlich sind.

Marschmässig als italienische Vortragsbezeichnung: *Marciale.*

Marschner, Heinrich (August), einer der talentvollsten und bedeutendsten deutschen Componisten der Neuzeit, ward am 16. Aug. 1795 in Zittau geboren. Sein Vater beschäftigte sich gern mit Musik und suchte durch eigenen sowie Anderer, namentlich des bekannten tüchtigen Hering's Musikunterricht das früh entdeckte Talent des Sohnes auszubilden; jedoch war es seine eigentliche Absicht, aus demselben einen Rechtsgelehrten zu machen. Als Schüler des Zittauer Gymnasiums trat M. bald als Sopranist in den zum Gymnasium gehörenden Sängerchor ein. Durch seine schöne Stimme ward der treffliche Bergl auf den talentvollen Knaben aufmerksam und berief ihn als Solodiscantisten in seinen Gymnasialsängerchor nach Bautzen. Nach Verlust seiner Stimme jedoch musste M. diese Stelle wieder aufgeben und an das Zittauer Gymnasium zurückkehren. Nachdem er 1813 dieses absolvirt, wollte er die Universität Leipzig beziehen, um das Studium der Rechte zu beginnen, doch trieben ihn die Kriegsereignisse nach Prag, wo er den belehrenden Umgang Tomaschek's genoss. Nach Beendigung des Waffenstillstandes musste er die böhmischa Hauptstadt verlassen, ging wieder nach Zittau und sehr bald nach Leipzig, wo er während der grossen Völkerschlacht weilte. Nachdem die Ruhe einigermaassen wieder eingetreten, nahm M. das Studium der Rechte in Angriff, vernachlässigte aber dabei nicht die geliebte Musik. Er besuchte die

Vorlesungen Haubold's und Wieland's, sowie die Plattner's, Wendt's u. A. Durch den Beifall aufgemuntert, welchen einige um diese Zeit von ihm herausgegebene Compositionen errangen, warf er die Jurisprudenz bei Seite und widmete sich ganz der Tonkunst, wobei er namentlich den Unterricht des ehrwürdigen Schicht, Cantors an der Thomasschule, benutzte. Auf einer Kunstreise nach Carlsbad, die er als Pianoforte-Virtuos unternahm, lernte er 1815 den ungarischen Grafen Thaddäus von Amadée, einen grossen Musikfreund, kennen, der sich bald für ihn interessirte und ihn aufforderte, nach Wien zu kommen. M. ging 1816 dahin und hatte das Glück, dort mit Beethoven verkehren zu können. Im J. 1817 erhielt er durch Protektion des Grafen Amadée eine Musiklehrerstelle in Pressburg. Dort vermählte er sich 1819 mit Eugenie Jäggi, die jedoch frühzeitig starb.

Schon 1818 hatte M. seine Oper »Heinrich IV. und d'Aubigné«, Text von Dr. Hornbostel, an den von ihm hochverehrten C. M. von Weber nach Dresden gesandt, der sie auch zur Aufmunterung des jungen Componisten dort am 19. Juli 1820 zum ersten Male zur Aufführung brachte. Mit welcher Liebe der berühmte Meister sich mit diesem Werke beschäftigte, dafür giebt die Einführung Zeugniss, welche er unterm 7. Juli 1820 in der Abendzeitung der Bühnendarstellung vorausgehen liess. Eine Reise, welche M. 1822 in Familienangelegenheiten nach Sachsen machen musste, führte ihn auch nach Dresden, wo er vom damaligen Intendanten, dem Geh. Rathe von Könneritz, und von Weber so wohlwollend aufgenommen wurde, dass er sich entschloss, gänzlich in der sächsischen Residenz zu bleiben. Nachdem er die Musik zu Kleist's »Prinz Friedrich von Homburg« geschrieben, ward er durch Rescript vom 4. Septbr. 1824 zum königl. Musikdirektor der deutschen und italienischen Oper ernannt. Der vertraute Umgang mit Weber war ausserordentlich fördernd für den jungen 29jährigen Künstler; derselbe ist besonders in der Oper »Der Vampyr« nicht zu verkennen. In dieser Periode schrieb M. die Opern »Der Holzdieb« von Kind und »Lucretia« von Ehschlagen. Erstere kam in Dresden zur Aufführung und zwar am 22. Jan. 1825, »Lucretia« dagegen ging 1826 in Danzig unter des Componisten Leitung über die Bühne. Im J. 1826 verliess M. seine Stellung und Dresden, da er keine Aussicht hatte, die durch den am 5. Juni 1826 in London erfolgten Tod Weber's erledigte Kapellmeisterstelle zu erhalten. Nachdem er sich am 3. Juli 1826 zum zweiten Male mit der Sängerin Mariane Wohlbrück, geboren am 6. Jan. 1806 zu Hamburg, verheirathet hatte, liess er sich 1827 zu einem längeren Aufenthalte in Leipzig nieder und brachte dort im J. 1828 seine Oper »Der Vampyr«, Text von seinem Schwager Wilhelm Wohlbrück, zur Aufführung, welche ihm zuerst einen ausgebreiteten Ruf verschaffte. Im J. 1829 schon schrieb er die Oper »Der Templer und die Jüdin«, welche rasch über sämmtliche Bühnen Deutschlands ging und seinen Namen am populärsten gemacht hat.

Zu Ende des Jahres 1830 erhielt M. den Ruf als königl. Kapellmeister nach Hannover, wo er zunächst die von Eduard Devrient gedichtete Oper »Hans Heiling« componirte und zur Aufführung brachte, ein Werk, welches wohl den Höhepunkt seines musikalischen Schaffens bezeichnen dürfte. Patriotisch und freisinnig, fand M. bei seinem Erscheinen in Hannover als bedeutender Künstler und universell gebildeter Mensch in allen Kreisen eine zuvorkommende Aufnahme und allseitige Anerkennung, die freilich später mit der zunehmenden Reaktion von höchster Stelle aus abnahm, eine Thatsache, die der Verstorbene nicht wohl zu würdigen verstand, weshalb er mit freien, oft scharfen Bemerkungen sich unversöhnliche Feinde machte. Dagegen blieb das hannover'sche Publikum seinen musikalischen Werken der treueste Freund. Als Dirigent der vortrefflichen Kapelle ward M. ausserordentlich gerühmt. Verstimmt, dass ihm in C. L. Fischer ein zweiter Kapellmeister an die Seite gesetzt wurde, zog er sich nach und nach von der Leitung der Kapelle zurück und ward 1859 mit dem Titel eines Generalmusikdirektors pensionirt; eine

Maassregel, welche zu jener Zeit allseitige grosse Entrüstung hervorrief. Auch in seinem glücklichen Familienleben ward M. hart geprüft; seine zweite Gattin und seine erwachsenen Kinder gingen ihm bis auf einen Sohn und eine Tochter voraus; Mariane starb am 7. Febr. 1854. Indessen hat seine dritte Gattin, die als Altistin geschätzte Therese Jandá aus Wien, ihm in den letzten Jahren seines Lebens reichen Ersatz geboten. Aeusserlich ward M. 1834 durch die Ehrenpromotion als Doctor der Musik von Leipzig geehrt; er trug den bairischen Orden für die Verdienste um die Wissenschaften und Künste, war Ritter des Danebrogordens, des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens, Inhaber der österreichischen Ehrenmedaille für Kunst und des hannover'schen Guelphenordens, sowie Ehrenbürger der Stadt Hannover. Beschäftigt mit mancherlei musikalischen Arbeiten, ereilte ihn der Tod in Hannover am 15. Decbr. 1861 Abends 9 Uhr im 66. Lebensjahre. Ein Schlagfluss machte seinem Leben ein Ende. Ausser den oben bereits erwähnten Opern schrieb M. noch »Der Kyffhäuser Berg« von Kotzebue (1817), »Saidor« (1819) von Dr. Hornbostel, »Des Falkners Braut« (1830), nach einer Erzählung von Spindler, »Das Schloss am Aetna« (1835), »Der Bäbu« (1837) von Klingemann, »Adolph von Nassau« (1844) von Heribert Rau und »Austin« (1851), welche jedoch sämmtlich nur vorübergehende ephemere Erscheinungen bildeten. Reichen Beifall erregten viele seiner herrlichen Männerchöre und Lieder, gegen 300 an der Zahl. Auch Compositionen für instrumentale Kammermusik erschienen gegen 60 von ihm, ohne jedoch Anspruch auf höhere Bedeutung zu machen. Von grösseren Compositionen ist hier noch des Meisters Musik zu Kind's Volksschauspiel »Schön Ella«, zu Th. Hall's Schauspiel »Ali Baba«, zu dem Drama »Waldmüllers Margret« von Rodenberg und zu Mosenthal's dramatischen Mährchen »Der Goldschmidt von Ulm« zu nennen. In den letzten Jahren soll der Meister an einer Oper »Hjärne« gearbeitet haben.

In M.'s Jugendzeit hatten sich im Leben der Nation gewaltige äussere und innere Wandlungen vollzogen. Allmählich, aber stetig war der Uebergang zu der Richtung unserer Tage erfolgt. Wie immer in solchen Zeiten lagen mächtige Gegensätze mit einander im Streite. Das Neue und Gesunde hatte mit veralteten und krankhaften Elementen zu kämpfen. Auch M.'s musikalische Muse blieb von den trüben Gährungsstoffen der Zeit nicht unberührt. Das zeigte gleich die erste seiner genialen Opernschöpfungen, das nach der Uebersiedelung des Componisten nach Leipzig vollendete Werk »Der Vampyr«. Hier gab sich unmittelbar neben den glänzenden Vorzügen einer kerngesunden Natur der finstere Dämon der inneren Zwiespaltigkeit der Romantik kund und zwar in einer ursprünglichen Eigenthümlichkeit, wie sie eben nur möglich ist, wenn der Tondichter unmittelbar die eigenste Erfahrung seines Lebens spiegelt. Viel reifer und abgeklärter erscheint des Meisters »Templer«, in welchem er in frischen, ritterlichen Weisen der schwungvolle begeisterte Sprecher einer zur Thatkraft jugendlich auflebenden Zeit ward. In »Hans Heiling« endlich erblicken wir die höchste und reinste musikalische That M.'s, das Produkt des reifen Mannesgeistes. Was in der Oper ebenso wie im recitirenden Drama so äusserst selten vereinigt erscheint, idealer pathetischer Schwung und kerniger Humor, dies bietet M. mit einer Kraft der Ursprünglichkeit, wie in der Neuzeit nur noch C. M. v. Weber. Da waltet eine Fülle strahlender Gesundheit, ein ächter Volkston, dass wir deutlich sehen, es spricht ein Herz, das nur fühlt im grossen Ganzen, ein Geist, der sorgsam geachtet hat auf jeden Pulsschlag des öffentlichen Lebens, der Theil genommen hat an aller Freude wie an allem Leide der Nation. Dieser Charakter bahnte denn auch den Werken M.'s den raschesten Eingang in alle Kreise des Volkes. Viel hierzu trugen auch seine Männergesänge bei, da sich gerade in ihnen auf das Entschiedenste der nach allen Richtungen die Volksempfindung belebende Geist des Componisten ausspricht; man braucht in dieser Beziehung nur an das herrliche Lied »Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder« zu denken. — Hannover, das seiner noch

immer mit der grössten Pietät denkt, will das Andenken des Meisters durch Errichtung eines Denkmals nach dem Entwurfe von Hartzer in Berlin ehren. An seinem Geburtshause in Zittau ist eine Gedenktafel angebracht. Ausserdem hat man dort ebenfalls ein Marschner-Denkmal projektirt, dessen Fonds jedoch noch nicht hinreichend zur Ausführung sind. Dasselbe (Broncebüste auf Granitsockel) soll in den Parkanlagen der Stadtgräben zur Aufstellung gelangen. M. F.

Marschner, Adolph Eduard, ein Verwandter des Vorigen, begabter Liedercomponist, geboren am 5. März 1810 zu Grünberg in Schlesien, beschäftigte sich, durch hervorstechende Anlagen dazu getrieben, schon früh mit Musik, besonders Clavierspiel. Da der Vater, ein Drechsler, der sich mittlerweile in Seidenberg bei Görlitz niedergelassen hatte, in seinen Glücksumständen zurückkam, so musste M. vom zehnten Jahre an theilweise, vom 15. an gänzlich seinen Unterhalt durch Clavierspiel und Unterrichtsertheilung erwerben. Gleichwohl brachte er es dahin, dass er 1831 die Universität Leipzig beziehen konnte, um Jura zu studiren. Das musikalische Leben dieser Stadt wirkte aber so mächtig auf ihn ein, dass er nach Jahresfrist der Tonkunst sich ausschliesslich zuwandte, und als Autodidakt fleissig Generalbass und Harmonielehre trieb. Bald war er auch als tüchtiger Gesang- und Clavierlehrer sehr beliebt und gesucht, und nun versuchte er sich als Componist; die Popularität, welche mehrere seiner Lieder schnell erlangten, beweist, mit welchem schönen Erfolge. Sicherlich würde er auch noch Höheres erreicht haben, wenn nicht fortdauernde Kränklichkeit, eine Folge frühzeitig übernommener Anstrengungen, seinen Aufschwung immer wieder gehemmt hätte. Er starb bereits am 9. Septbr. 1853 in Leipzig, wo er in seltener Weise allgemein geschätzt war. Von seinen lyrischen Spenden haben mehrere Hefte für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, besonders aber die Lieder »Lüftchen, Ihr plaudert« und »Wo find' ich Dich?« ihre grosse Beliebtheit in Deutschland bis auf die Gegenwart bewahrt.

Marseillaise (französ.) oder Marseiller Hymne heisst das französische, welthistorisch gewordene Nationallied, welches seit der ersten Revolution die Armeen der Republik sowohl durch seinen Text als durch seine Melodie zur höchsten Begeisterung entflammte und während der Zeiten der beiden Kaiserreiche nichts von seinem zündenden, selbst für gefährlich erachteten Feuer eingebüsst hat, so dass es sogar häufig verfolgt und verboten wurde. Der unglücklichste Versuch aber war es, als Napoleon III. es 1853 unternahm, diesem berauschenden Feuergesang die allerchristlichste, angeblich von seiner Mutter Hortense componirte Hymne im Leierkastentone »*Partant pour la Syrie*« entgegenstellen zu wollen. Das heuchlerische Machwerk hat denn auch, trotz aller Ordonnanzen, keine Spur von Popularität erlangt, während die M. den Gewalthabern Frankreichs und den Trägern des Lilienbanners noch immer als Schreckensruf in die Ohren braust. Als Dichter und Componist der M. gilt, wiewohl nicht unangefochten, der republikanische Ingenieuroffizier Jos. Rouget de l'Isle, welcher sie in der Nacht nach der Kriegserklärung vom April 1792 zu Strassburg verfasst haben soll. Die Melodie wird allerdings, jedoch nicht mit vollem Rechte, von eifersüchtigen Deutschen reclamirt und soll sich fast unverändert in dem Credo einer neuerdings aufgefundenen Messe von Ign. Holzbauer befinden. Auf keinen Fall ist jedoch zu leugnen, dass sie ächt französischen Charakter hat. Ein in seltener Art glücklicher Anklang an dieselbe, überaus passend zur Situation, findet sich in der Verschwörungsscene der Oper »Die Hugenotten« von Meyerbeer in dem von St. Bris angestimmten, weiterhin vom ganzen Chor zurückgegebenen Motive in *E-dur*. Der Schöpfer der M. aber, Rouget de l'Isle, lebte während der ersten Kaiserzeit unbeachtet und vergessen und wurde erst nach der Julirevolution von 1830 aus der Zurückgezogenheit geholt und hoch gefeiert. Durch die Dankbarkeit der Nation materiell gesichert, starb er am 20. Juni 1836.

Marsh, Alphons, englischer Musiker und Componist, war um 1670 in

der Kapelle des Königs Karl II. zu London angestellt und hat, ebenso wie sein Sohn, eine Menge der damals allenthalben im Volke gesungenen Lieder und Songs geschaffen. — Sein Zeitgenosse und Landsmann war Narcisse M., ein Gottesgelehrter und Physiker, geboren 1638 zu Bennington in der Grafschaft Wales. Er erhielt 1664 die theologische Doctorwürde an der Universität Oxford. Im J. 1683 zum Bischof von Leighlin und Ferns ernannt, starb er 1713. In demselben Jahre erschien von ihm *»Discourse on acoustiks«*, dessen Hawkins in seiner Musikgeschichte Bd. 4 S. 443 Erwähnung thut.

Marsh, John, durchgebildeter englischer Musikdilettant, geboren 1752 zu Dorking in der Grafschaft Surrey, war der Sohn eines Capitäns der königl. Marine, der sich 1758 mit seiner Familie in Greenwich befand. In dieser Zeit traten die Musikanlagen des jungen M., die sich zuerst der Orgel zuwandten, unverkennbar hervor. Auf einer Reise, die er mit seinem Vater 1761 nach Holland unternahm, hatte er Gelegenheit, die grosse Orgel zu Haarlem zu hören, welche einen tiefen Eindruck auf ihn hervorrief. Im J. 1766 lernte er noch Violine spielen und begann geregelte Orgel-, sowie Harmonie- und Compositionsstudien. Musik mit Eifer forttreibend, trat er mit 16 Jahren das Studium der Rechte an. Nachdem er 1772 seinen Vater durch den Tod verloren hatte, liess er sich 1774 zu Salisbury nieder, veranstaltete daselbst Aufführungen von Sinfonien und Concerten seiner Composition und componirte seine ersten Sammlungen von Präludien und Fantasien für Orgel. Im J. 1781 fiel ihm eine reiche Erbschaft zu, die ihn bewog, die Rechtspraxis aufzugeben und sich ein schönes Landhaus zu kaufen, in welchem er eine grosse Orgel errichten liess. Beschäftigung mit der Tonkunst und Musikwissenschaft füllte nun den Rest seines Lebens angenehm aus. Sein Bruder und seine Kinder, welche zugleich seine Musikschüler waren, führten im engeren Kreise, sowie in Abonnementsconcerten häufig Quartette, Quintette und andere Kammermusikwerke aus, und M. selbst starb im J. 1825 hochbetagt. Seine im Druck erschienenen Compositionen bestehen in acht Sinfonien und einer solchen für zwei Orchester, in Ouverturen, Streichquartetten, zahlreichen Präludien, Fantasien und anderen Stücken für Orgel, Claviersonaten, Militärmusiksachen, Antiphonen, Anthems, Psalmen und vielen anderen ein- bis vierstimmigen kirchlichen Gesängen; dann aber auch in einigen musikalisch-didaktischen Werken, z. B. einer Generalbassschule, einer Compositionslehre, einer Transpositionstabelle für die consonirenden Intervalle, einer Anweisung zur Improvisation auf der Orgel u. s. w.

Marsyas, sagenhafter altphrygischer Pfeifen- und Flötenspieler, der Sohn des Olympos, Oeagros oder Hyagnis, ist wegen seines musikalischen Wettkampfes mit dem Musengott Apollon bekannt. Als Athene die von ihr erfundene Flöte, weil sie beim Spielen das Gesicht entstelle, weggeworfen, und Den, der sie aufnehmen würde, mit dem härtesten Fluche belegt hatte, fand nichts ahnend M. dieses Instrument und eignete sich bald eine solche Fertigkeit darauf an, dass er es wagen konnte, den Apollon zum Wettstreit herauszufordern. Zu Kampfrichterinnen wurden die Musen herbeigezogen. Der stärkere Flötenton übertäubte anfangs die sanften Töne der Lyra, welche Apollon spielte, und schon neigte sich der Sieg auf die Seite des M., als Apollon sein Spiel mit Gesang zu begleiten anfing. Dies konnte ihm M. mit seiner Flöte am Munde nicht nachthun, und die Musen entschieden sich zu Gunsten des Apollon, der den Vermessenen an eine Fichte aufhing und die Haut abzog. Dieser Kampf der griechischen Kitharistik mit der phrygischen Auletik ist von vielen Künstlern der alten und neueren Zeit dargestellt worden. In Rom und in den römischen Colonien standen Statuen des M. auf den Marktplätzen als Sinnbilder strengen Gerichts, wie heutzutage etwa die Themis mit verbundenen Augen und der Waage. Uebrigens ist M. eine blosse Personification des phrygischen Flötenspiels. Als leibhaftiger Musiker gilt er auch für den Erfinder der Panpfeife.

Marte, Matthäus le, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit gedruckt worden sind: »Geistliche und weltliche Gesäng mit 4 vnd 5 Stimmen« (Wittenberg, 1560). Dieser M. dürfte kein Anderer als Mattheus le Maistre sein.

Martelius, Elias, berühmter Lautenvirtuose, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Strassburg lebte, wo er auch geboren war, und als Lehrer wirkte, hat eine Sammlung von Lautenstücken unter dem Titel »*Hortus musicalis novus*« (Strassburg, 1615) herausgegeben.

Martellando oder *martellato* (ital.; französ.: *martelé*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung pochend, gehämmert, weist bei Streichinstrumenten noch besonders auf Anwendung einer Staccatomanier mit springendem Bogen hin. Früher verstanden die Geiger unter M. auch die Vorschrift, mit der Rückseite der Bogenspitze auf die Saiten zu klopfen, wie es z. B. bei einer Stelle in der Arie der Kesi im »Kalifen von Bagdad« von Boieldieu vorkam. In neuerer Zeit brachte Paganini diese Manier wieder vorübergehend in Aufnahme.

Martellari, italienischer Operncomponist, geboren um 1740 zu Neapel, war Musikmeister zu Venedig und starb daselbst um 1808. Um das Jahr 1770 kam seine Oper »*Didone*« und 1782 eine Cantate von ihm in Venedig zur Aufführung. Sonst weiss man nichts weiteres mehr über ihn.

Martelli, deutscher Bühnencomponist, war um 1790 Kapellmeister in Münster, zu welcher Zeit er die ziemlich bekannt und beliebt gewordenen Operetten in Musik setzte: »Die Reisenden nach Holland«, »Der Tempel der Dankbarkeit« und »Der König Rabe«. Gestorben ist M. zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Münster.

Martène, Edmond, latinisirt Martenius, gelehrter Benedictiner von der Congregation Saint-Maure, geboren 1654 zu Saint-Jean-de-Lône, machte mit seinem Ordensbruder Ursin Durand aus Tours zur Untersuchung der Archive und Bibliotheken in Klöstern und Kirchen seit 1709 grosse literarische Reisen in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland, die bedeutende Ausbeute nach allen Richtungen hin gaben. Er starb am Schlage am 20. Juni 1739 in der Abtei Saint-Germain. Unter seinen zahlreichen Werken bemerkt man als musikalisch wichtig: aus seinem »*Commentarius in regulam sancti patris Benedicti literalis, moralis, historicus etc.*« (Paris, 1690 bis 1695) den Abschnitt »*De disciplina psallendi*« und ferner »*Traité de l'ancienne discipline de l'église dans la célébration de l'office divin*« (Paris, 1719).

Martignoni, Ignazio, italienischer Rechtslehrer und Aesthetiker, geboren im Juni 1757 zu Como, war daselbst juristischer Professor und starb am 23. März 1814. Eine Schrift von ihm, »*Del bello e sublime*« (Mailand, 1810), behandelt in einem besonderen Abschnitt das Schöne in der Musik, und in einer kleinen Sammlung von Aufsätzen seiner Feder, betitelt: »*Operette varie*« (Mailand, 1784), sind auch Untersuchungen über die moralischen Effekte der Musik und über die Geschichte der dramatischen Musik enthalten.

Martin, Name einiger Tonkünstler, deren Vorname nicht mehr bekannt ist. Der älteste von ihnen ist M., mit dem Beinamen *Peu d'argent*, von belgischer Herkunft, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister des Herzogs von Jülich-Cleve war und als Schüler u. A. den Orydrius hatte. — Etwas später, etwa von 1610 bis 1643, unter der Regierung Ludwig's XIII. lebte zu Paris ein berühmter Lautenspieler, dessen sonstige Lebensumstände unbekannt sind. — Ein M., mit dem Beinamen *le jeune*, war um 1678 in Frankreich als Clavierspieler, Violinist und Violdagambist vortheilhaft bekannt. Er wird auch als Componist von Chansons genannt.

Martin y Coll, Antonio, spanischer Geistlicher und Musikgelehrter, geboren um 1680 in Castilien, war Mönch und Organist des Franciscanerklosters in Madrid. Er ist der Verfasser des Traktats: »*Arte de canto llano y breve resúmen de sus principales reglas para cantores de coro, dividido en dos libros*« (Madrid, 1719). Diesem Werke fügte er später als Ergänzung hinzu: »*Libro*

tercere, que contiene las reglas mas notables y precisas, que escriban todos los doctos escritores de el arte de canto de órgano«.

Martin, Casimir, französischer Clavierfabrikant, lebte in jüngstverflossener Zeit zu Paris und ist der Erfinder des sogenannten Chirogymnasten, eines Apparates, welcher den Fingern der Pianisten Biegsamkeit verschaffen sollte. Zugleich verfasste er eine kleine Schrift dazu, betitelt: »*Méthode de chirogymnaste, ou gymnastique des doigts*« (Paris, 1845).

Martin, Claude, französischer Contrapunktist und Musikgelehrter, geboren zu Couches in Bourgogne, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Paris und gab heraus: »*Elementorum musices practicae pars prior etc.*« und sechs Jahre später: »*Institution musicale non moins brève que facile etc.*« Auch hat man von ihm gefunden: »*Tractatus de musica*«, sowie einige Magnificats über die ersten fünf Töne zu vier Stimmen (Paris, 1540).

Martin, François, vortrefflicher französischer Violoncellist und Componist, lebte 1750 zu Paris, wo er beim Herzog von Grammont Anstellung hatte. Mehrere Kirchenstücke seiner Composition sind mit Beifall zur Aufführung gelangt; ausserdem kennt man von ihm Streichtrios, Cantatillen und Violoncello-Sonaten. M. starb 1773 zu Paris.

Martin, Jean Blaise, berühmter französischer Baritonsänger der Komischen Oper, wurde am 14. Octbr. 1769 zu Paris geboren. Früh verlor er seinen Vater und erhielt seine Erziehung, zu der vom siebenten Jahre an auch Musik trat, durch einen Oheim. Bis zu seinem neunten Jahre hatte er bereits sehr bedeutende Fortschritte gemacht, und besonders hatte sich seine herrliche Sopranstimme entwickelt, so dass man ihn mit Vorliebe als Solisten in Gesellschaftsconcerte zog. Während der Mutation seiner Stimme warf er sich mit Fleiss auf das Violinspiel und bewarb sich sogar um eine Stelle im Orchester der Grossen Oper, allein vergebens. Auch als Baritonist wollte es ihm nicht gelingen, trotzdem sich seine Stimme wunderbar entwickelt hatte und bei entschiedenem Baritonklange die Tenorhöhe mit der Sonorität des Basses vereinigte. Da liess er sich 1788 mit einigen italienischen Gesangsnummern in den Concerten im Hôtel de Bullion hören, und die Folge war ein Engagement im Theater Feydeau, wo sein frischer, kraftvoller Gesang ungemein gefiel, obwohl er nichts weniger als Schauspieler war und sich durch Schwerfälligkeit und Hässlichkeit unvortheilhaft auszeichnete. Bewundernswerth ist es, wie er im Laufe seiner langen Bühnenlaufbahn diese üblen Eigenschaften zu überwinden wusste, so dass er immerhin selbst in der *Opéra comique* erträglich war. Er studirte nun in seiner Anstellung den französischen Operngesang nicht minder wie den italienischen und hatte an den Talenten Viganoni's, Mandini's und der Morichelli die glänzendsten Vorbilder. Dennoch vermochte er gewisse Fehler in der Stimmbildung niemals abzulegen. Nach den glänzendsten Erfolgen im Theater Feydeau bis 1794 wurde er mit einer enormen Gage für das Theater Favart gewonnen, wo er Elleviou, Madame St. Aubin, Chenard und Madame Dugazon zu berühmten Partnern hatte. Als 1801 sich die Theater Feydeau und Favart zur *Opéra comique* vereinigten, wurde M. Mitglied dieses Instituts und gehörte demselben als eine der Hauptzierden bis 1823 an, worauf er sich pensioniren liess. Als er sich 1826 bewegen liess, in einigen seiner früheren Hauptrollen wieder zu erscheinen, entzückte er das gesammte Publikum, und man wollte seine Stimme so schön und klangvoll wie jemals zuvor finden. Auch 1834 trat er wiederum auf, aber nun vermochte man nur noch die Geschicklichkeit zu bewundern, mit denen er die Trümmer seiner Mittel noch immer zur Geltung brachte, so besonders in der von Halévy eigens für ihn geschriebenen einaktigen komischen Oper »*La vieillesse de Lafleur*«. Seitdem wirkte er nur noch als Gesanglehrer am Conservatorium zu Paris, an dem er 1825 angestellt worden war. Gestorben ist er am 18. Octbr. 1837 in einem Landhause seines alten Freundes und Collegen Elleviou unweit Lyon. Er war übrigens auch Tenor der Kapelle

Napoleon's I., später Ludwig's XVIII. und ebenso Karl's X. gewesen. Auch componirt hatte er, da er einst von Candeille bezüglichen Unterricht empfangen hatte, und 1796 liess er seine einaktige Oper »*Les oiseaux de mer*« auf dem Theater Feydeau aufführen, ohne es jedoch zu einem Erfolge zu bringen. Bereits war er 15 Jahre lang dramatischer Sänger, als er einst seine Collegen und das Publikum durch die Geschicklichkeit überraschte, mit der er in der Oper »Das unterbrochene Concert« ein Violinsolo ausführte. So war er auch auf der Bühne seinen früheren Studien treu geblieben.

Martin, Julien, auch unter dem Namen Martin d'Angers bekannt, weil er um 1808 zu Angers geboren war, bildete sich musikalisch in Paris durch Privatunterricht aus und wurde 1841 auf Empfehlung Danjou's hin Kapellmeister an der Kirche St. Germain-l'Auxerrois. Im J. 1845 erfand er ein neues System der Harmonisation des Choralgesanges und berichtete darüber in seiner Schrift: »*Plaint-chant populaire pour tous les offices de l'année, noté dans la voix naturelle du clergé et des fidèles etc.*« (Paris, 1846), die eine heftige Polemik verursachte. Schon früher hatte er eine kleine pädagogische Schrift, betitelt: »*De l'enseignement musical dans les colléges royaux de Paris*« (Paris, 1841), herausgegeben. Als Componist war M. durch seine Lieder vortheilhaft bekannt.

Martin, Nicolas, französischer Tonkünstler, geboren zu Morienne in Savoyen, lebte um 1560 in Lyon. Von ihm mehrere französische und savoyische Gesänge, erschienen unter dem Titel: »*Chants sur la nativité de notre seigneur Jésus-Christ*« (Lyon, 1566).

Martin y Solar, Vicente, von den Italienern Martini oder »der Spanier« *(La Spagnuolo)* genannt, berühmter Operncomponist, wurde 1754 zu Valencia in Spanien geboren. Er trat zuerst als Chorknabe in die Kathedrale seiner Vaterstadt und machte als solcher seine musikalischen Studien. Nachdem er sich u. A. auf der Orgel vervollkommnet hatte, erhob er Ansprüche auf die Stelle eines Organisten an der Hauptkirche zu Alicante und erhielt sie auch unter mehreren Bewerbern. Von der dramatischen Musik bald jedoch mächtig angezogen, gab er sein Amt wieder auf und ging nach Madrid, wo er den betreffenden Zweig der Kunst besser studiren konnte. Hier lernte er einen italienischen Sänger, Namens Guglietti, kennen, für den er einige Arien und andere Solostücke schrieb, die sehr gefielen, so dass ihm der Sänger rieth, nach Italien zu ziehen, wo ihm eine bedeutende Zukunft unzweifelhaft bevorstände. Darauf hin begab sich M. 1781 zunächst nach Florenz, wo man ihm für den nächsten Carneval die Oper »*Ifigenia in Aulide*« zu schreiben auftrug. Von dort ging er nach Lucca und brachte »*Astartea*«, sowie ein grosses dreiaktiges Ballet »*La regina di Golconda*« auf die Bühne, worauf er sich in Genf und Venedig aufhielt und einige Opern und Ballette aufführen liess, die ausserordentlich gefielen und in ganz Italien neben Paisiello's, Cimarosa's, Guglielmi's und anderer Meister Werke gestellt wurden. Im J. 1783 verweilte M. in Turin, wo er den Prolog »*La donna festeggiata*« und die komische Oper »*L'accorta cameriera*« componirte, und ein Jahr später liess er in Rom »*Ipermnestra*« aufführen. Dann reiste er 1785 nach Wien, in der Hoffnung, daselbst für das Hoftheater zu schreiben, da er in der Gemahlin des spanischen Gesandten eine einflussreiche Gönnerin hatte und in da Ponte einen vorzüglichen Textdichter fand. Dieser lieferte ihm zuerst die Oper »*Il burbero di buon cuore*«, welche M. in Musik setzte und damit sofort Popularität erlangte. In den nächsten Jahren folgten: »*La capricciosa corretta*«, »*L'arbore di Diana*« und »*La cosa rara*« (deutsch unter dem Titel »Lilla, oder Schönheit und Tugend« gegeben). Letztere Oper, entschieden sein Meisterwerk, ebenso wie die vorangegangene fanden in Wien einen Beifall, welcher den der »Hochzeit des Figaro« und des »Don Juan«, die etwas eher gegeben worden waren, hoch überstrahlte. Selbst Mozart war ein Bewunderer von M.'s Talent und sprach sich mit rückhaltsloser Anerkennung über die Leistungen seines Nebenbuhlers

aus, und Kaiser Joseph II. schwärmte für die leichten und ausdrucksvollen Melodien von »*La cosa rara*«. Im J. 1788 wurde M. an den Hof der Kaiserin Katharina II. von Russland nach St. Petersburg berufen und als Dirigent der dortigen italienischen Oper angestellt, für welche er die komische Oper »*Gli sposi in contrasto*« und eine dreistimmige Cantate »*Il sogno*« schrieb. Zehn Jahre später verlieh ihm der Kaiser Paul I. den Titel eines kaiserl. Rathes. Im J. 1801 wurde die italienische Oper in der russischen Hauptstadt durch eine französische ersetzt, durch welchen Wechsel M. seine Stelle verlor und sich auf Stundengeben angewiesen sah. Die Vergleichung seiner früheren mit der damaligen Lebenslage erschütterte seine Gesundheit und er starb im Mai 1810 in Petersburg. Ausser den oben aufgeführten Opern kennt man von ihm noch dreistimmige Kanons mit Pianofortebegleitung, 12 italienische Canzonetten und in Paris, London und Wien herausgekommen, Ouverturen und andere Stücke aus seinen Ballets und Opern, für verschiedene Instrumente arrangirt. Unter seinen Manuscripten fand sich auch ein vierstimmiges *Te deum* mit Orchesterbegleitung von ganz besonderem Werthe. Die Anmuth und Lieblichkeit seiner Melodien und die Frische und Natürlichkeit seines Styls waren es, welche M. unter die ersten Operncomponisten seiner Zeit versetzten; tiefere Auffassung, harmonischer Gehalt und dem ähnliche Vorzüge waren allerdings nicht seine Sache. Für seine Unsterblichkeit aber hat Mozart am meisten gesorgt, indem er im zweiten Finale des »Don Juan«, für Harmoniemusik gesetzt (*C-dur* $^6/_8$), ein Stück aus »*Cosa rara*« aufnahm. Die Bibliothek des Königs von Sachsen bewahrt übrigens im Manuscript mehrere von den Opern M.'s.

Martinelli, Name einiger italienischer Sänger, die zu verschiedenen Zeiten lebten. 1) Katharina M., geboren zu Rom, glänzte als die erste Sängerin, deren die Musikgeschichte Erwähnung thut, und zwar am Hofe zu Mantua, starb aber schon in ihrem 18. Lebensjahre, am 9. März 1608. — 2) Giorgio M. aus Parma und am Hofe daselbst angestellt, lebte um 1660. Auch als Componist einiger Motetten ist er aufgetreten. — 3) Luigi M., ausgezeichneter italienischer Bass-Buffosänger, welcher seinen Ruhm 1795 erlangte, wo er anfing, an den ersten Bühnen Italiens zu singen. Im J. 1801 sang er am Scala-Theater in Mailand und ging von dort nach Paris, wo er mit komischen Arien von Cimarosa und Guglielmi den grossartigsten Erfolg hatte. Im J. 1807 folgte er abermals einem Contrakte nach Mailand und seitdem fehlen die Nachrichten über ihn. Man weiss nur, dass er zu Rom am 5. April 1837 gestorben ist.

Martinelli, Vincenzo, italienischer musikkundiger Rechtslehrer, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Turin, lebte um 1750 mehrere Jahre lang zu London, dann aber in Paris, wo er um 1762 eine ganze Reihe musikalischer Journalartikel veröffentlichte. Selbstständige Schriften von ihm sind: »*Lettere familiare e critiche*« (London, 1758) und »*Lettre sur la musique italienne*« (Paris, 1762).

Martinengo, Giovanni Paolo, italienischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organist an der Kathedralkirche zu Pavia und hat von seiner Arbeit veröffentlicht: eine Messe, einige Motetten, ein »*Adoro te*« und »*Congratulamini*«. — Noch bedeutender war sein älterer Landsmann Giulio Cesare M., geboren zu Verona in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; er bekleidete zuerst zu Udine im Friaul, hierauf, seit 1609, an der Marcuskirche zu Venedig das Amt eines Kapellmeisters. Jedoch ereilte ihn der Tod daselbst schon im Juli 1613, noch jung an Jahren. Sein Nachfolger war der berühmte Claudio Monteverde. M. hat einige Bücher seiner vier-, fünf- und sechsstimmigen Madrigale veröffentlicht.

Martines, Marianne **von,** auch Martinez geschrieben und bisweilen ganz unrichtig Nanette, auch Elisabeth mit Vornamen genannt, vortreffliche Sängerin, Tonkünstlerin und Componistin, galt für die Nichte Metastasio's.

in dessen Hause sie lebte. In der That aber war sie die Tochter von Nicolas Martines, dem Ceremonienmeister des apostolischen Gesandten in Wien und am 4. Mai 1744 geboren. Ihre Familie war neapolitanisch, eigentlich aber spanisch. Die junge M. erhielt Clavierlektionen von dem damals noch wenig bekannten Jos. Haydn und Gesang-, sowie Compositionsunterricht bei Porpora. Als ausserordentlich begabtes Musiktalent eignete sie sich alles zu Erlernende in wunderbar schneller und vollkommener Weise an, und der Historiker Burney, der sie 1772 in Wien kennen lernte, weiss nicht genug ihre Gaben als Componistin, Sängerin und Clavierspielerin zu rühmen. Metastasio hinterliess ihr sein Clavier, seine Spinette, seine musikalische Bibliothek und 20,000 Gulden. Seit 1780 hatte sie ein wöchentliches Concert in ihrem Hause errichtet, das jeder einheimische oder fremde Musikfreund ohne Weiteres besuchen durfte, und etwa 1796 gründete sie auch eine Singschule, an der sie selbst den Unterricht leitete und vortreffliche Schülerinnen erzog. Componirt hat sie, soviel bekannt geworden, Claviersonaten, viele geistliche Melodien über italienische Texte von Metastasio zu vier und acht Stimmen mit Orchester, eine Messe, ein Oratorium, Motetten und andere Kirchensachen. Der grösste Theil dieser Arbeiten befindet sich in der kaiserl. Bibliothek in Wien. Marianne M. starb am 13. Decbr. 1812 zu Wien. Im J. 1773 war sie zum Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie in Bologna ernannt worden.

Martinez-Arizala, Josefa, ausgezeichnete spanische Musikdilettantin, deren Geburtsjahr und Geburtsort nicht bekannt, die aber jedenfalls in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in das Leben getreten ist. Sie war die Tochter eines Oberstlieutenants und erhielt eine vorzügliche Erziehung, bei der die Musik, für die sie sich vorzugsweise talentirt zeigte, eine Hauptrolle spielte. Später war sie eine der vorgerücktesten Schülerinnen des Conservatoriums in Madrid, in welchem sie Gesang und Pianofortespiel studirte; namentlich war ihre Mezzosopranstimme in der dort erlangten Ausbildung sehr umfangreich, voller Fülle und von herrlicher Klangfarbe. Dazu ein vollendeter Ausdruck und ein trefflicher Styl verursachte, dass sich die philharmonischen Gesellchaften Madrids um ihre Mitwirkung bei Aufführungen stritten. Leider starb sie am 31. Jan. 1867 zu Torrelaguna in der Provinz Madrid.

Martinez, Juan, musikgelehrter spanischer Priester, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Sevilla. Er veröffentlichte ein Lehrbuch, betitelt: *»Arte de canto llano puesto y reducido nuevamente en su entera perfeccion, segun la práctica«* (Sevilla, 1560).

Martini, deutscher Orgel- und Clavierbauer zu Friedrichsstadt bei Dresden, geboren wahrscheinlich zu Ende des 17. Jahrhunderts, wirkte aber bestimmt noch um 1740. Er baute für viele Kirchen Sachsens zahlreiche gute Orgeln und hatte auch in der Fabrikation von Clavichorden einen sehr guten Ruf.

Martini Colchensis, s. Martin (Claude).

Martini, Andrea, berühmter italienischer Sopransänger, bekannt unter dem Beinamen *»Il Senesino«*, weil er aus Siena gebürtig, wo er am 30. Novbr. 1761 geboren war, debutirte 1782 zum ersten Male auf dem Theater zu Lucca, wo er alsbald grossen Beifall hatte, da er sich durch angenehme Persönlichkeit, prachtvolle Stimme und vorzügliche Schule auszeichnete. Alle ersten Bühnen Italiens bemühten sich, ihn zu gewinnen, und Rom, Parma, Venedig und Mailand fühlten sich beglückt, ihn vorübergehend zu fesseln. Hierauf sang er in London, Madrid und Lissabon, und auch dort waren seine Erfolge beispiellos. Während der Carnevalsaisons von 1793 und 1795 trat er wieder in Mailand auf und während wie nach dieser Zeit auch in Genf, Turin, Venedig und Neapel. Im J. 1799 zog er sich vom Theater und nach Florenz zurück, wo ihn der Grossherzog zu seinem Kammersänger ernannte. Hier lebte er auf seiner prächtigen Villa zu Scandicci bei Florenz seiner Liebe zu allen schönen Künsten und Wissenschaften und brachte eine ausgewählte Bibliothek und eine kostbare Sammlung von alten Drucken zusammen.

Martini, Georg Heinrich, um die Musik verdienter deutscher Schulmann, geboren 1722 zu Tanneberg, war seit 1775 Magister und Rector an der Nicolaischule zu Leipzig und starb als solcher am 23. Decbr. 1794. Er ist der Verfasser von zwei sehr gelehrten Schriften musikalischen Inhalts, nämlich: »Von den Chronodistichen und von den musikalischen Wettstreiten der Alten« und »Beweis, dass der Neueren Urtheile über die Tonkunst der Alten nie entscheidend sein können«.

Martini, Giovanni Battista, oder zusammengezogen Giambattista, gewöhnlich genannt Pater (Padre) M., der grösste italienische Tongelehrte des 18. Jahrhunderts und überhaupt einer der gelehrtesten Musiker, die je gelebt haben, wurde am 25. April 1706 zu Bologna geboren. Sein Vater, Antonio Maria M., Mitglied einer »*I fratelli*« genannten Truppe von Musikern, unterrichtete ihn schon sehr früh in den Elementen der Musik, namentlich im Violinspiel, in welcher Fertigkeit er reissende Fortschritte machte, ebenso wurde er weiterhin im Gesang und Clavierspiel unter Leitung Predieri's und endlich im Contrapunkt unter Antonio Riccieri, einem Sopranisten und erfahrenen Componisten, gebildet. Seine geistlichen Studien dagegen machte er bei den Vätern des Oratoriums vom heiligen Filippo Neri und ward sehr jung noch (1721) zu Bologna in den Franciscanerorden aufgenommen und zur Abhaltung seines Noviziats nach Lago gesandt, bis er am 11. Septbr. 1722 die Priesterweihen erhielt. Nach Bologna zurückgekehrt, widmete er sich eifrigst dem Studium der Philosophie und Musik, und schon 1725 übertrug man ihm das Kapellmeisteramt an der Franciscanerkirche, ein Amt, welches er 19 Jahre lang inne hatte. Freundlich unterstützte ihn damals Giacomo Perti, Kapellmeister an der Kirche San Petronio, bei seinen compositorischen und contrapunktischen Arbeiten mit Rath und That. Weiterhin studirte M. noch Mathematik, und einen grossen Theil seiner Zeit verwandte er auf die Kenntnissnahme der alten und neuen Musiktraktate. Seine Sammlung von Büchern, Manuscripten und kostbaren Ueberresten der Musik jedes Zweiges überragte die reichhaltigste Bibliothek, die jemals ein Musiker zusammengebracht hatte, und seine zahlreichen Schüler machten sich eine Freude daraus, dieselbe immer mehr zu bereichern, wie denn auch fremde Fürsten ihm gern von ihren literarischen Schätzen mittheilten. M. hatte in Bologna eine Compositionsschule errichtet und wurde in derselben wie ein Orakel verehrt. Von seinen zahlreichen Schülern dürfen als die ausgezeichnetsten gelten: Paolucci, Kapellmeister in Venedig, Sabbatini in Padua, Rultini in Florenz, Zanotti, Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna, Sarti, der Abbé Ottani, Kapellmeister in Turin und der Abbé Eranislao Mattei, welcher nach der Abdankung M.'s dessen Nachfolger als Direktor der Schule wurde.

M. suchte besonders die alten grossen Traditionen der Tonkunst zu erhalten und seinen Schülern einzuprägen, ohne bei der Reinheit des Styls die elegante Manier der Neuzeit und die Cantabilität vernachlässigen zu lassen. Sein Ruf wurde mit der Zeit ein europäischer, und die berühmtesten Meister und Gelehrten verschmähten es nicht, von dem einfachen, bescheidenen Franciscanerpater in Bologna Rath einzuholen und wichtige Fragen seiner endgültigen Entscheidung zu unterwerfen. In den letzten Jahren seines Lebens litt M. an zeitweiligem Asthma und an einem grossen Beingeschwür. Trotzdem verlor er nicht seine Heiterkeit, liess seine Arbeiten nicht im Stiche und noch in seinen letzten Tagen beschäftigte er sich mit dem vierten Bande seines wichtigsten Werkes, der allgemeinen Musikgeschichte. Sein schon erwähnter Schüler und Nachfolger, Mattei, harrte treu bei ihm aus und empfing am 3. Octbr. 1784 seine letzten Seufzer. M.'s Leichenbegängniss war in jeder Beziehung, besonders aber in musikalischer, das grossartigste bisher dagewesene, und die philharmonische Akademie zu Bologna, verbunden mit den Schülern des Meisters, veranstaltete am 2. Decbr. desselben Jahres eine Trauerfeierlichkeit, bei welcher ein eigens zu diesem Zwecke von drei Componisten componirtes

Requiem aufgeführt wurde. M. war Mitglied beider Akademien in Bologna gewesen. Im J. 1776 noch war er zum akademischen Mitglied der Arkadier in Rom gewählt und ihm der Name Aristoxenus Amphion beigelegt worden. — Die beiden schriftstellerischen Hauptwerke M.'s sind: 1) »*Storia della musica*« (3 Bde., Bologna, 1757, 1770, 1781), ein unvollendet gebliebenes, von hoch aufgespeicherter Gelehrsamkeit strotzendes literarisches Monument, welches einem praktischen Bedürfniss aber kaum entgegen kommt, und 2) »*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto*« (Bologna, 2 Bde., 1774 und 1775) mit vorzüglichen Auseinandersetzungen über den Contrapunkt im *Cantus planus* und über den fugirten Contrapunkt, sowie mit trefflich gewählten Beispielen aus den Werken berühmter Meister der alten Schule, wie Palestrina, C. Porta, Morales, Animuccia u. s. w. Ausserdem veröffentlichte der gelehrte Franciscaner eine unendliche Menge von kleineren Schriften, Abhandlungen, Gutachten, Correspondenzen, Polemiken u. s. w. Als Componist von Messen und Motetten ragte M. über den steifen, concertirenden Styl seiner Zeit nur durch grössere Gelehrsamkeit hinaus; gedruckt sind von ihm Litaneien und Antiphonen, Clavier- und Orgelsonaten (meist eigenthümlich schwer), sowie *Duetti in camera*, sodann die Oratorien »*San Pietro*«, »*L'assunzione di Salomone al trono d'Israello*« und die Farcen »*La Dirindina*«, »*L'impresario delle Canarie*«, »*Il don Chisciotto*« und »*Il maestro di musica*«. Die sonstigen zahlreichen Manuscripte M.'s besitzt zum grössten Theil das *Liceo musicale* von Bologna, mit Ausnahme dessen, was sich in der Hofbibliothek in Wien befindet, nämlich ein Requiem (103 Blätter), mehrere andere Kirchenwerke, *Duetti da camera*«, zweistimmige Madrigale u. s. w.

Martini, Giovanni Battista und Giuseppe San M., s. Sammartini.

Martini, Giovanni Marco, ein italienischer Contrapunktist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Venedig, setzte u. A. um 1783 die Musik zur Oper »*Appio Claudio*«, welche zur Aufführung gelangte.

Martini, Johann Paul Aegidius, dessen eigentlicher Name Schwartzendorff war, gewandter Componist, geboren am 1. Septbr. 1741 zu Freistadt in der Oberpfalz, trieb von früh auf Musik und zwar mit so gutem Erfolge, dass er schon in seinem 10. Jahre in dem Jesuitenseminar zu Neustadt an der Donau, dem er als Schüler angehörte, als Organist fungiren konnte. Von 1758 an studirte er in Freiburg im Breisgau Philosophie und behandelte zugleich für den Gottesdienst die Orgel im dortigen Franciscanerkloster. Nach vollendeten Studien in seinen Geburtsort zurückgekehrt, blieb er nicht lange, da ihm die Wiederverheirathung seines Vaters Aergerniss bereitete, und schlug sich ohne Geld über Freistadt nach Nancy durch. Des Französischen nicht mächtig, war er daselbst 1761 in der peinlichsten Lage. Da nahm ihn der Orgelbauer Dupont in sein Haus, sorgte väterlich für ihn und veranlasste ihn auch, seinen deutschen, schwer auszusprechenden Namen abzulegen. Lange nannten ihn die Musiker *M. il Tedesco* (der Deutsche), unter welchem Namen auch seine ersten Compositionen herauskamen. König Stanislaus, welcher damals in Nancy residirte, wurde auch bald auf M.'s musikalisches Talent aufmerksam und stellte ihn sogar in seinem Haushalt an. Jedoch starb dieser Fürst schon 1764, M. begab sich nach Paris und kam gerade in dem Augenblick daselbst an, als eine Preisbewerbung um den besten für die Schweizergarde geeigneten Marsch ausgeschrieben worden war. M. hatte das Glück, hierbei prämiirt zu werden, die Gunst des Herzogs von Choiseul zu erlangen und durch denselben den Ehrentitel eines Offiziers (ohne Dienstleistung) im Husarenregiment Chamboran zu erhalten. Er componirte nun fleissig, namentlich für Militärmusik, veröffentlichte aber auch seine Sinfonien, Quartette, Trios und andere Instrumentalstücke. Auch seine Erstlingsoper »*L'amoureux de quinze ans*« (1771) hatte einen ungeheuren Erfolg in Paris, und der Prinz von Condé engagirte ihn in Folge dessen als Musikdirektor. In derselben Eigenschaft war er auch einige Jahre lang beim Grafen von Artois, und kurz

vor der Revolution kaufte er auch die Anwartschaft auf die Surintendantenstelle bei der Musik des Königs für 16,000 Francs. Als das Theater Feydeau unter dem Namen *Théâtre de Monsieur*, die italienische Buffo- und die französische komische Oper in sich vereinigend, eröffnet wurde, erhielt M. die artistische Direktion desselben, verlor aber nach den Ereignissen vom 10. Aug. 1792 alle Stellen und Pensionen, die er vom Hofe hatte, und musste sogar, um nicht als Royalist sich angeklagt zu sehen, einen heimlichen Aufenthalt in Lyon aufsuchen. Dort veröffentlichte er sein didaktisches Werk »*Mélopée moderne*« (Lyon, 1792), worin er jedoch meist Hiller's Gesangkunst excerpirt hat. Mit der Musik einiger patriotischer Revolutionsgesänge ausgerüstet, wagte er sich wieder nach Paris zurück, liess daselbst 1794 seine Oper »*Sappho*« aufführen und wurde 1798 als Mitglied der Unterrichts-Commission und als Inspektor am Pariser Conservatorium angestellt. Diese Stellen verlor er jedoch wieder bei der Reform dieses Instituts im J. X der Republik (1802), und von daher stammt denn auch sein Hass gegen Méhul und Catel, welche er als die Haupturheber seiner Absetzung ansah. Um diese Zeit hörte er auch auf, Opern (s. weiter unten) zu schreiben. Nach der Restauration erhielt er auf seinen Antrag hin am 10. Mai 1814 die Surintendanzstelle bei der Hofmusik, als ihm rechtlich zukommend, verliehen und liess am 21. Jan. 1816 zu St. Denis ein Requiem auf den Tod Ludwig's XVI. aufführen, das ihm den Grosscordon vom Orden des heiligen Michael eintrug. Nicht lange aber sollte er sich dieser Ehre freuen, denn schon am darauf folgenden 10. Febr. (1816) starb er zu Paris. Ausser den oben genannten Opern »*L'amoureux de quinze ans*« und »*Sappho*« hat M. an Opern geliefert: »*Le fermier cru sourd*« (1772), »*Le rendez-vous nocturne*« (1773), »*Henri IV. ou la bataille d'Ivry*« (1774), »*Le droit du seigneur*« (1783), »*L'amant sylphe*« (1785), »*Annette et Lubin*« (1800) und »*Ziméo*« (1800). Nicht zur Aufführung gelangten: »*Sophie, ou le tremblement de terre de Messine*« und »*Le poète supposé*«. Fast alle diese Opern sind von wahrhaft bezaubernder Frische. M.'s Melodien waren ausdrucksvoll und dramatisch, und seine Romanzen konnten als Vorbilder für diese Compositionsart gelten, so voller Grazie und süsser Melancholie waren sie. »*Henri IV.*«, »*Le droit de seigneur*« und die »*Amoureux de* 15 *ans*« haben daher auch lange allen Zeitstürmen an der Bühne getrotzt. Seine Kirchensachen dagegen, bestehend in zwei vierstimmigen Messen mit Orchester, zwei Requien, sechs zweistimmigen Psalmen mit Orgel, *Te deum, Domine salvum fac regem, O salutaris* u. s. w. für vier oder fünf Stimmen mit Orgel waren zwar sehr beliebt, aber mehr brillant als tief componirt. Ihnen schliessen sich an: zwei Cantaten, eine davon auf die Vermählung Napoleon's I. mit Maria Luise. Sonst schuf er noch: zwölf Trios und sechs Streichquartette, sechs Quartette mit Flöte, vier Divertimenti und sechs Nocturnes für Clavier, zwei Violinen und Bass, sowie viele Stücke für Militärmusik. Endlich veröffentlichte er noch sechs Sammlungen meist köstlicher Arien, Romanzen und Gesänge mit Pianofortebegleitung. An didaktischen Werken verfasste er ausser obengenannter »*Mélopée*«: »*Ecol d'orgue, divisée en trois parties etc.*« (Paris; fast durchweg eine blosse Uebersetzung von Knecht's Orgelschule). Als Manuscript hat M. einen »*Traité élémentaire d'harmonie et de composition*«, sowie eine grosse Zahl von Excerpten und Uebersetzungen aus dem Deutschen über denselben Gegenstand hinterlassen. Ebenso war er auch bei der Redaction der Solféges für das Pariser Conservatorium betheiligt.

Martinius, Matthias, deutscher Schulmann, geboren 1572 zu Freyenhagen, war anfangs Professor am Gymnasium zu Herborn, dann Pastor zu Emden und endlich Professor der Theologie und Rector am Gymnasium zu Bremen. Er verfasste u. A. ein »*Lexicon philologicum etc.*« (Bremen 1623), in welchem viele musikalische Kunstwörter aus griechischen Schriftstellern erklärt werden.

Martinn, Jacob Joseph Balthasar, eigentlich Martin, vortrefflicher

Violinist und talentbegabter Componist, geboren am 1. Mai 1775 zu Antwerpen, wo sein Vater Musikmeister bei einem österreichischen Regimente war. Als Chorknabe an der Kirche St. Jacques in dieser Stadt erhielt er den ersten Musikunterricht und fing in seinem zehnten Jahre bereits an, für die Kirche zu componiren. Im J. 1793 begab er sich nach Paris und trat zuerst in das Orchester des Theaters Vaudeville und dann in das der italienischen Oper als Violinist. Nachdem die kaiserl. Lyceen organisirt worden waren, wurde M. an einem derselben (dem Charlemagne's) als Professor des Violinspiels angestellt und starb in dieser Stellung am 10. Octbr. 1836. Seine Compositionen bestehen in zwei concertirenden Sinfonien für Blasinstrumente, vielen Streichquartetten, Trios für Flöte, Violine und Violoncello, zwanzig Heften Duetten für zwei Violinen, einem für Flöte und Violine, Sonaten für Viola. Endlich hat der verdienstvolle Künstler noch Schulen für Violine und Viola veröffentlicht.

Martinu, Johann, s. Martini (Johann).

Martino, D., berühmter Virtuose und Componist auf der spanischen Guitarre, von dessen Composition Mersenne zwei Gesänge mitgetheilt hat.

Martinovský, Johann Paul, Componist, geboren am 24. Febr. 1808 in Mělnik, wo sein Vater Maurer war. Die ersten Anfangsgründe in der Musik erhielt M. von dem dortigen Lehrer Sim. M. Hoepler, und da er zum Lehrfache bestimmt war, wurde er nach Kjsoká gesandt, um beim tüchtigen Organisten Kmoch das Orgelspiel zu lernen. Hier spielte er die Compositionen des berühmten böhmischen Contrapunktisten J. F. N. Segert. Nach drei Jahren wurde M. nach Prag geschickt, wo er das Pädagogium besuchen sollte; doch M. trat lieber in das Gymnasium, nach dessen Absolvirung er den philosophischen Studien oblag. In dieser Zeit (1831) componirte er »*Patero zpěvů č trerhlasých*« (Fünf vierstimmige Lieder). Nach Beendigung der philosophischen Studien trat er in das Prämonstratenserkloster in Strahov, um sich ungestört der Musik zu widmen. Im J. 1835 gab er bei Marco Berra in Prag »*Šestero písní jednohlasých s průvodem piano*« (Sechs Lieder für eine Stimme mit Pianobegleitung), welche sich durch edle Melodie, Zartheit und nationellen Charakter auszeichneten, heraus. Die letztere Eigenschaft bewog den böhmischen Dichter Karl J. Erben, der um das J. 1837 bis 1840 böhmische Nationallieder sammelte, dass er die Harmonisirung der betreffenden Melodien dem M. übertrug. M. entledigte sich meisterhaft dieser schwierigen Aufgabe. Im J. 1842 erschien der erste Band der böhmischen, von M. harmonisirten Nationallieder; nicht lange darnach der zweite Band; im J. 1850 der dritte Band, im J. 1861 der vierte Band, alle bei J. Hofmann in Prag; im J. 1870 der fünfte Band bei Johann Schindler in Prag. Diese fünf Bände enthalten 500 der herrlichsten böhmischen Nationallieder, die Jules Schulhoff, Graf, Kuhe, Bergmann, Kávan u. s. w. zu ihren Transcriptionen benutzten. Als M. zum Direktor der höheren Realschule in Rakonie gewählt wurde, schrieb er »*Pět písní pro* 1 *hlas s průvodem piano*« (Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianobegleitung), dann »*Desatero písní s průvodem piano*« (Zehn Lieder mit Clavierbegleitung), dann eine Vocalmesse für vier Männerstimmen, Motetto: *Zdrávas Maria* für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, *Ave Maria stella*, sowie viele Lieder für eine oder mehrere Stimmen. M.'s Lieder sind anmuthige, aus ächt böhmischem Gemüthe hervorgewachsene Blumen. Was Melodie und Harmonie betrifft, so halten sich beide das Gleichgewicht und manche zeichnen sich durch malerische Begleitung aus. M. starb am 7. Novbr. 1873 in Prag im Kloster am Strahov.

Martins, Francisco, portugiesischer Kirchencomponist, geboren zu Evora in Portugal zu Anfang des 17. Jahrhunderts, trat 1629 in das dortige musikalische Seminar. Nach Vollendung seiner Studien machte er eine Reise durch Spanien, und hierauf fand er eine Anstellung als Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Elvas. Ein musikalischer Kunststreit zwischen ihm und dem Kapellmeister Remigio zu Badajoz wird des Ausführlichen von Machado mit-

getheilt. M. componirte viele Messen, Psalme, Hymnen und Motetten, welche zu seiner Zeit in hoher Achtung standen.

Martins, Jacob Friedrich, vortrefflicher deutscher Tonkünstler, geboren 1726 zu Erlangen, erhielt 1758 daselbst die Cantor- und Organistenstelle an der Hauptkirche, in die nach seinem Tode, am 26. Octbr. 1798, sein Sohn (s. weiter unten) eintrat. Eine Sammlung seiner Clavierstücke erschien in nicht weniger als sechs Auflagen. Ausserdem schrieb er für mehrere der damaligen musikalischen Zeitschriften und trug das Doctordiplom der Universität zu Erlangen. — Sein Sohn, Jacob Friedrich Max M., geboren 1760 zu Erlangen, erhielt die oben bezeichnete Organistenstelle. Er war auf dem praktischen und theoretischen Gebiete der Musik bemerkenswerth thätig, indem er 1782 mehrere Jahrgänge vermischter Clavierstücke von sich, später eine Sammlung religiöser Gesänge, Magnificats, Te deen, Arrangements einiger Sinfonien von Pleyel für Clavier, einen Clavierauszug der Oper »Die drei Pächter« von Desaides, ein Taschenbuch der Musik, mehrere kurze Biographien, z. B. von Händel, Graun u. s. w. veröffentlicht hat.

Martinus, Leopolita, mit diesem Zunamen benannt von seinem Geburtsort, war 1540 Hoforganist des Königs Sigismund August von Polen und soll nach Starawolsky (*Script. polon. elog. et vit.* — Frankfurt, 1625) ein ganz aussergewöhnliches Talent besessen haben. Den Text zu seinen Compositionen dichtete er meist selbst. Er starb in jungen Jahren.

Martorelli, Antonio, sehr begabter italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, geboren 1531 zu Padua, kam sehr jung nach Rimini, wo er als Musiklehrer sehr in Achtung stand. Er starb aber daselbst schon am 13. Septbr. 1556. Ausserordentlich beliebt waren seine Madrigale, die Alles übertrafen, was zu seiner Zeit für schön gehalten wurde und deshalb in Italien wie in Frankreich ausserordentlich hoch in der allgemeinen Gunst standen.

Marville, Vigneul **de,** mit lateinischem Namen auch Natalis Argonensis genannt, war zu Ende des 17. Jahrhunderts Advocat zu Paris und wurde hierauf Karthäusermönch im Kloster Gaillon im Bisthum Rouen, wo er den Namen Bonaventura annahm. Er starb daselbst 1705 und hat ausser verschiedenen gelehrten Werken über Kirchensachen auch herausgegeben: »*Mélange d'histoire et de litérature*«, worin sich u. A. auch eine Abhandlung: »Ueber die Wirkung der Musik auf die Thiere« befinden soll.

Marx, Adolph Bernhard, einer der tüchtigsten deutschen Musiktheoretiker und dabei phantasievollsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, auch gelehrter Componist, wurde am 15. Mai (nicht 27. Novbr.) 1799 zu Halle a. S. geboren, wo sein Vater Arzt war. Seine Anlage zur Musik, die sich im Gesang und Clavierspiel frühzeitig äusserte, bewog den Vater, ihm den verdienstvollen Türk zum Lehrer im Generalbass zu geben, obwohl er für das Studium der Rechte bestimmt worden war. Nach Vollendung seiner Studien an der Universität Halle arbeitete er in Folge dessen auf dem Stadtgerichte daselbst und wurde dann als Referendar an das Oberlandesgericht nach Naumburg versetzt, wo er seine beiden Opern, zu denen er den Text selbst dichtete, schrieb. Von dort ging er nach Berlin, wo ihm die Möglichkeit offen stand, die juristische Bahn weiter zu verfolgen, ohne der höheren musikalischen Anregung zu entbehren. Er ertheilte daselbst, unbemittelt wie er war, Clavier-, Gesang- und Compositionsunterricht, gab das juristische Fach ganz auf, und gründete, nachdem er auch bei Zelter studirt hatte, 1824 die »Berliner Musikzeitung«, welche er bis 1832 redigirte. Nachdem er 1827 das Doctordiplom der Universität Marburg erhalten hatte, hielt er auch Lehrvorträge über die Tonkunst an der Berliner Hochschule, ward 1830 nicht ohne heftigen Widerspruch, seiner nie verhehlten liberalen politischen Gesinnung wegen, als Professor und 1832, nach B. Klein's Abgange, als Musikdirektor des akademischen Chors der Universität angestellt. Sonstige Ehrenbezeugungen von seinem Lande hatte der so hoch verdienstvolle Mann nicht aufzuweisen; der König von Sachsen

war es, der ihm für seine »Lehre von der Composition« die goldene Verdienstmedaille ertheilte. Um so mehr ward M. von dem Publikum und besonders von seinen Schülern gefeiert. Sein Name wurde in Folge seiner schriftstellerischen Thätigkeit immer bedeutender, und vorzugsweise hat er sich durch seine musikalisch-ästhetischen Schriften, die Gediegenheit mit einem blühenden Styl vereinigen, seinen Ruhm erworben. Nur seine Compositionen vermochten nicht durchzudringen, ein Schicksal, welches sie mit den compositorischen Arbeiten fast aller berühmten Theoretiker Berlins, wie Agricola, Kirnberger, Marpurg, S. W. Dehn u. s. w. theilten. Durch Herausgabe alter classischer Compositionen dagegen, namentlich J. S. Bach'scher und Händel'scher Werke, hat M. sich grosse Verdienste erworben. Im J. 1850 gründete der Hofpianist Theod. Kullak im Verein mit Jul. Stern und M. eine »Berliner Musikschule«, die bald darauf den Namen »Berliner Conservatorium« erhielt. Von 1855 an führten M. und Stern das Conservatorium allein weiter fort, bis ersterer sich 1856 zurückzog und nur noch seinem Universitätsdienst, seinen schriftstellerischen Arbeiten und dem Unterricht seiner zahlreichen Compositionsschüler lebte. In dieser Beschäftigung starb M. am 17. Mai 1866 zu Berlin. — Von seinen zahlreichen Schriften sind anzuführen: »Die Kunst des Gesanges, theoretisch und praktisch« (Berlin, 1826); »Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen« (Ebendas., 1828); »Ueber die Geltung Händel'scher Sologesänge für unsere Zeit. Ein Nachtrag zur Kunst des Gesanges« (Ebendas., 1829); »Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung« (Leipzig, 1839; 2. Aufl. 1850; 8. Aufl. 1868); »Die Lehre von der musikalischen Composition, theoretisch und praktisch« (4 Bde., Leipzig, 1837 bis 1845; 1. Bd. bis zu 7 Aufl. u. s. w.); »Die alte Musiklehre im Streite mit unserer Zeit« (Leipzig, 1841); »Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege« (Leipzig, 1855); »Ludwig van Beethoven's Leben und Wirken« (2 Thle., Berlin, 1858 und 1859; 2. Aufl. 1865); »Gluck und die Oper« (Berlin, 1862); »Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke« (Berlin, 1863); »Erinnerungen aus meinem Leben« (2 Bde., Ebendas., 1865). Ausserdem zahlreiche Artikel in Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst« und Aufsätze sowie Abhandlungen in G. Weber's »Cäcilia« von 1821 bis 1828, in der von ihm redigirten »Berliner musikalischen Zeitung«, »Leipziger musikalischen Zeitung«, »Neuen Berliner Musikzeitung«, Berliner Musikzeitung »Echo« u. s. w. Von seinen Compositionen sind als gedruckt zu nennen: geistliche und weltliche Chorgesänge, das Oratorium »Mose«, »Nahid und Omar«, ein Liedercyclus, eine Claviersonate op. 16, ein Choral- und Orgelbuch, eine Chorgesangschule, Lieder für eine Singstimme u. s. w. Ferner schrieb er noch ein Oratorium »Johannes der Täufer« (1834 in Berlin aufgeführt), Musik zu »Jery und Bätely« und zum Melodram von W. Alexis »Die Rache wartet«, zwei Sinfonien, einige Gelegenheitscantaten u. s. w.

Marx, Ernst, deutscher Orgelbauer, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin und hat dort mehrere ansehnliche Kirchenwerke, u. A. das der Dreifaltigkeitskirche (1775), das der Sebastians- oder Louisenstädter Kirche (1776) und das der Georgenkirche (1782, mit zwei Clavieren, Pedal und 28 klingenden Stimmen) gebaut. M. starb im März 1799 im 72. Lebensjahre zu Berlin. — Sein Sohn, Friedrich M., führte das Geschäft fort. Als denkender Künstler erbaute er 1817 ein Orgelwerk, dessen Aeusseres, nach Schinkel's Zeichnung, ganz aus Eisen gegossen war; die Pfeifen bestanden nach einer neuen Erfindung aus Zink, und das Werk war für die Kirche von Hohenofen bei Neustadt bestimmt. Auch gab er folgende Schrift heraus: »Ueber die misslungene Umschaffung der St. Marienorgel in Berlin nach Abt Vogler's Angabe« (Berlin, 1801).

Marx, Pauline, vortreffliche deutsche Sängerin, geboren 1819 in Karlsruhe, war die Gesangsschülerin ihres Vaters, des dortigen Musikdirektors

Matern M., nach dessen Tode sie sich zur Fortsetzung ihrer Studien nach Paris unter die Leitung Marco Bordogni's begab. Dort wurde Meyerbeer auf ihr Talent aufmerksam und studirte selbst mehrere Partien aus seinen Opern, wie Alice, Isabella, Valentine, mit ihr ein. Nachdem sie drei Jahre hindurch sich alles angeeignet, was zur dramatischen Laufbahn nöthig war, ward sie von dem gerade in Paris anwesenden Intendanten des Hoftheaters zu Dresden, Grafen Lüttichau, auf drei Jahre engagirt, gab während dieses Engagements Gastrollen in München, Leipzig, Braunschweig u. s. w., ward 1843 zu Gastrollen nach Berlin eingeladen und, nachdem der Erfolg günstig ausgefallen, an Stelle der abgegangenen Sängerin Hedwig Schulz bei der königl. Bühne engagirt. Sie debutirte am 29. Jan. 1843 als Amazili in Spontini's »Cortez« und zeigte sich in der Folge als eine der verwendbarsten ersten Sängerinnen. Berlin verliess sie 1851, gastirte hierauf in Königsberg, 1852 in Aachen, Mannheim und später noch auf anderen Bühnen, bis sie 1857 dem Theater ganz entsagte und sich in Ulm mit dem würtembergischen Hauptmann Steiger verheiratete.

Marxsen, Eduard, geboren am 23. Juli 1806 zu Nienstädten bei Altona, Pianist und Componist, lebt zu Altona; hauptsächlich als Lehrer von Brahms und Deppe bekannt. 1875 wurde ihm das Prädikat eines königl. Musikdirektors verliehen.

Marziale (ital.), kriegerisch.

Masák (sprich; Massak), Franz, geboren um 1800 in Böhmen, erwarb sich Verdienste um die Pflege der Militärmusik; als Kapellmeister im 39. Infanterieregiment schrieb er 549 Originalmärsche u. dgl. und arrangirte eine grosse Menge Werke für Militärmusik.

Mascara oder **Maschera,** Fiorenzo, ein vortrefflicher Organist, zugleich Virtuose auf der Violine. Bemerkenswerth sind seine *X Canconi Francese*, welche in Woltz's *»Tabulaturae Musices Organicae«* 1617 erschienen; früher schon veröffentlichte er *»Il libro de Canzoni a quattro voci«* (1593).

Masek (sprich: Maschek), zwei Brüder dieses Namens, Vincenz M., geboren 1755, und Paul M., geboren 1761 zu Zvikovec im Pilsener Kreise, erwarben auch in weiteren Kreisen ihrer Zeit lebhafte Anerkennung. Vincenz war ein Schüler von Dussek und gehörte zu den geachtetsten Pianofortevirtuosen noch Anfang dieses Jahrhunderts. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Verbreitung guter Musik, seit er in Prag die Chordirigentenstelle bei St. Niklas erhalten hatte. Er starb am 15. Novbr. 1831; auch von seinen zahlreichen Compositionen waren einzelne seiner Zeit sehr beliebt. — Sein Bruder Paul war besonders als Harmonikaspieler berühmt geworden. Er starb als geachteter Clavierlehrer und Componist am 22. Novbr. 1826 in Wien.

Mašek, Camillo (sprich: Maschek), geboren am 11. Juli 1831 zu Laibach, war während der kurzen Zeit seines Lebens — er starb schon am 29. Juni 1859 — eifrig für Pflege der Musik in Oesterreich bemüht; namentlich nachdem er 1854 Nachfolger im Amt seines Vaters als Lehrer an der Musikschule zu Laibach geworden war. 1857 begründete er die Monatsschrift für Musik, »Cäcilia«, nachdem er schon vorher eine grosse Gesangschule und eine kleine für Schulen geschrieben hatte. Besonderes Interesse gewann für ihn die nationale Poesie, er componirte namentlich viele slovenische Lieder.

Maschrokitha oder Mastrachita, ein Instrument der alten Hebräer, das nach Art der Syrinx (oder Panpfeife) aus mehreren verbundenen Rohrpfeifen von verschiedener Länge bestand, so dass jede einen anderen Ton angab. Anfangs wurden diese Pfeifen gewiss wie die Panpfeife mit dem Munde geblasen. Ob das Instrument, als man die Pfeifen auf eine Windlade setzte und nach Art der Orgel auch mit einer Claviatur versah, auch noch M. oder nachmals Magrepha genannt wurde, ist ungewiss. Die Meinung, dass beide Instrumente ziemlich gleich in der Construction, nur verschieden in der Grösse waren, und dass die Magrepha grösser war, ist eben so verbreitet wie die, dass die M. keine andere Gestalt hatte wie die Panpfeife.

Masken *(πρόσωπον, persona)* waren ein wesentlicher Bestandtheil des Kostums der griechischen Schauspieler und gingen als solche dann auch auf die römische Bühne über. Sie sind auf die dionysischen Feste zurückzuführen, aus denen die griechische Tragödie hervorging. Bei diesen Festen wurde das Gesicht anfangs mit Weinhefen, später mit Mennig gefärbt, um es unkenntlich zu machen, noch später bedeckte man es mit Blättern und endlich mit M. von Baumrinde, und so gelangte man zur Erfindung und charakteristischen Bemalung leinener M. mit stark ausgeprägten, natürlich unveränderlichen Gesichtszügen. Sie bedeckten nicht nur das Antlitz, sondern den ganzen Kopf; für die Augen und den Mund waren die nöthigen Oeffnungen vorhanden; der letztere barg noch ein sprachrohrartiges Instrument, das die Stimme der Schauspieler verstärkte. Der Name ging im Mittelalter aus naheliegendem Grunde auf die Volksspiele in England und Frankreich über:

Masques oder Masks nannte man dort jene Volksspiele, bei welchen im 14. Jahrhundert allegorische und mythologische Stoffe in Verkleidung mit Masken aufgeführt wurden. Die Musik gewann dabei schon eine bedeutendere Rolle, als in den sogenannten Moralitäten, und die M. bildeten ein Hauptvergnügen der Höfe wie des Volkes. Am längsten erhielten sie sich in England; Händel's Pastorale: »Acis und Galatea« ist in den ersten Ausgaben noch »*a Mask*« bezeichnet.

Massé, Felix Maria Victor, französischer Operncomponist, ist geboren am 7. März 1822 in Lorient (Departement Morbihan) und trat 1834 als Schüler in das Conservatorium der Musik in Paris, wo er 1837 den zweiten Preis für Solfeggiogesang, 1839 als Schüler Zimmermann's den ersten Preis für Clavierspiel und 1844 den grossen Compositionspreis *(Prix de Rome)* erhielt. Dem damit verbundenen Rechte entsprechend brachte er die nächsten zwei Jahre als Pensionär der französischen Akademie in Rom zu und unternahm dann eine längere Studienreise durch Italien und Deutschland. Nach Paris zurückgekehrt, machte er sich zunächst als Componist von Romanzen und Liedern — unter welchen letzteren die »*Orientales*« von Victor Hugo bemerkenswerth — vortheilhaft bekannt. Im J. 1852 öffneten sich ihm auch die Pforten des Theaters: sein Debut an der Komischen Oper mit der einaktigen Oper »*La chanteuse voilée*« fiel zu Gunsten des jugendlichen Componisten aus. Es folgten 1853 »*Les noces de Jeanette*«, deren elegante und leichtverständliche Musik ebenfalls Beifall fand; 1854 »*Galathée*« in zwei Akten, eines der gediegensten Werke des Tondichters; 1855 »*La fiancée du diable*« und »*Miss Fauvette*«; 1856 »*Les saisons*«, sämmtlich ebenfalls für die Komische Oper. Später schrieb M. für das Theater lyrique die dreiaktigen Opern »*La reine Topaze*« (1856) und »*La fée Carabosse*« (1859), inzwischen auch für Venedig »*La favorita e la schiava*« (1855) und für Baden-Baden »*Le cousin Marivaux*« (1857). M. wurde 1860 der Nachfolger von Dietsch als Gesangsdirektor *(Chef du chant)* an der Grossen Oper und brachte hier 1863 »*Le mule de Pedro*« zur Aufführung. Die geringe Wirkung, welche er mit diesem Werke erreichte, veranlasste ihn indessen, sich der Komischen Oper aufs neue zuzuwenden, von der er 1858 mit der Oper »*Les chaises à porteur*« gleichsam Abschied genommen hatte; für sie componirte er 1866 »*Fior d'Aliza*« und 1867 »*Le fils du brigadier*«. Nach längerer Ruhe trat M. 1876 wieder im Theater lyrique mit der Oper »*Paul et Virginie*« an die Oeffentlichkeit, und zwar mit gutem Erfolge, wenngleich die Musik zu diesem Werke nicht verkennen lässt, dass der Componist an dem musikalischen Fortschritt der letzten zwanzig Jahre keinen Antheil genommen, und insbesondere für sein Orchester die auf dem Gebiete der Instrumentirung in diesem Zeitraume gewonnenen Vortheile nicht zu benutzen gelernt hat. — M. wurde 1856 Ritter der Ehrenlegion und nach dem Tode Auber's (1871) dessen Nachfolger in der Akademie; auch wirkt er seit den letzten Jahren als Lehrer der Composition am Conservatorium der Musik. — m.

Massenet, Jules, französischer Componist, geboren am 12. Mai 1842 in St. Etienne (Loire), zeigte von früher Kindheit an ausgesprochene Anlage zur Musik und trat in Folge dessen als Schüler in das Pariser Conservatorium der Musik, wo er den Unterricht Marmontel's im Clavierspiel und Ambroise Thomas' in der Composition genoss. Im J. 1863 wurde ihm der »*Prix de Rome*« zuertheilt und vier Jahre später erschien er zum ersten Male vor dem Pariser Publikum mit einer Orchester-Suite, welche in einem der Pasdeloup'schen Volksconcerte eine glänzende Aufnahme fand und die Theilnahme der Kenner für das Talent des jugendlichen Componisten in hohem Grade erregte. Weniger glücklich war M. mit seiner ersten Oper, »*Don César de Bazan*«, welche 1872 in der Komischen Oper zur Aufführung gelangte und nur getheilten Beifall erringen konnte. Dagegen hatte ein im folgenden Jahre im Odeon-Theater unter Colonne's Leitung aufgeführtes biblisches Drama »*Marie Madeleine*« einen vollständigen Erfolg, und ebenso ein 1875 durch die Gesellschaft für Kirchenmusik unter Lamoureux' Leitung zur Aufführung gebrachtes Mysterium oder geistliches Schauspiel, »Eva«, in drei Abtheilungen. Ausser diesen grossen Werken, zu denen noch die 1876 im Theater *de la Gaité* aufgeführte Musik-Tragödie »*les Erinnyes*« zu zählen ist, schrieb M. noch zwei kleinere, mit Beifall aufgenommene Orchestersuiten, »*Suites hongroises*« und »*Scènes pittoresques*«, ferner für Gesang eine Serenade zu dem Volksdrama »*Le passant*« von Coppé, endlich mehrere Liedercyclen unter dem Titel »*Le poëme du souvenir*« »*Le poëme d'avril*« und »*Le poëme pastoral*«. — m.

Masureck, Masurka, ein nach der Woiwodschaft Masovien benannter polnischer Nationaltanz im $^3/_4$-Takt, von feurig wildem Charakter, der unter August III., König von Polen und Churfürst von Sachsen, in Aufnahme kam und sich überall hin verbreitete. Künstlerischen Werth wusste der Musik zu diesem Tanze vor allen anderen Fr. Chopin zu geben.

Matelan, eine kleine Flötenart, welche in Indien, namentlich von den Bajaderen zur Begleitung ihrer Tänze und Gesänge verwendet wird.

Matellote, ein französischer Matrosentanz, ähnlich wie die englische Hornpipe.

Mathematische Klanglehre, s. Kanonik.

Mathematische Temperatur ist diejenige Stimmung der Saiten oder Rohre, welche vom Grundton aus alle Intervalle bis zu ihrer Octave in ihrer vollkommenen Reinheit darstellt.

Matthäi, Heinrich August, Concertmeister am Theater und Gewandhause in Leipzig, ausgezeichneter Violinist und Mitbegründer der Quartettunterhaltungen, geboren am 3. Octbr. 1781 zu Dresden, gestorben am 4. Novbr 1835. Seine Compositionen: 2 Quartette, Fantasien, Variationen, Duette für zwei Violinen, Lieder und Gesänge, sind vergessen.

Mattheson, Johann, geboren am 28. Septbr. 1681 zu Hamburg. Seine schöne Stimme führte ihn schon in seinem 9. Jahre, 1690, auf die, in Hamburg neu errichtete Opernbühne, der er dann auch bis 1705 angehörte. Während dieser Zeit hatte er unter Brunmüller's, Prätorius' und Kellner's Leitung Fuge und Contrapunkt studirt und auch Kirchenstücke componirt, »allein in der Oper erfuhr er erst, dass ihm Leben, Melodie und Geist fehlte, bevor der unvergleichliche Direktor Joh. Siegm. Cousser eine bisher unbekannte Art zu singen einführte«. Als Händel nach Hamburg kam (1703), schloss sich M. diesem an; 1704 wurde er Lehrer des Sohnes des brittischen Gesandten, der ihn 1706 zum Legationssekretär machte. Dabei setzte M. seine Thätigkeit als Virtuose, Kritiker und Tonsetzer fort. 1715 erhielt er das Directorium musicum und das damit verbundene Canonicat am Dome, wodurch ihm die Verbindlichkeit auferlegt wurde, kirchliche Werke, ganz besonders Oratorien zu componiren. 1728 musste er wegen Harthörigkeit das Directorium aufgeben, behielt aber das Canonicat bei; er starb am 17. April 1764. Wahrhaft imponirend ist seine Arbeitskraft. Sein Beruf als Legationssekretär nahm ih

zeitweise sehr in Anspruch; er selbst giebt in der Autobiographie davon ein Bild: »Man kann leicht denken, was für Arbeit und Zeit zu solchen Sachen und den davon abzustattenden Berichten gehört. Wir müssen hier, wegen der vielen Materien, über manche wichtige Begebenheiten hinwischen, und nur in einer kleiner Probe zeigen, wie heute Stein und Kalk, morgen Sang und Klang, übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unverhofft, wenn z. B. etliche ausgebliebene Posten auf einmal kamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort mit den Noten! weg mit der Bleischnur! die eine Cypher dort her, um geheime Schriften aufzulösen; die andere auf jenem langen Tische ausgebreitet, um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten; alles hernach fein ins Reine gebracht, datirt, subscribirt, paraphirt, rubricirt, nummerirt, protocollirt, registrirt, sauber gefalten, festgepackt, wohl versiegelt, gehörig adressirt, sicher spedirt, den Boten instruirt.« In seiner Stellung am Dome unterrichtete er dann täglich mehrere Stunden seine Schüler im Gesange, wie im Generalbasse. Dabei componirte er 24 Oratorien und führte seinen Vorsatz: so viele Werke drucken zu lassen, als er Lebensjahre zählen würde, im erweiterten Maasse aus, denn als er im 83. Jahre starb, waren 88 Werke gedruckt. Mit seinen darunter befindlichen zahlreichen theoretischen Schriften und den musikgeschichtlichen gewann er eine grosse Bedeutung nicht nur für seine Zeit, sondern auch für die weitere Entwickelung. Seine Compositionen sind vielmehr das Produkt kühler Erkenntniss dessen, was seine Zeit beanspruchte, als eines wirklich künstlerischen Inhalts, der nach Offenbarung drängte, sie gewannen nur ganz vorübergehend Bedeutung. Mit seinen Schriften zur Musikwissenschaft bereitete er eine ganz neue, weniger handwerksmässige Auffassung der Kunst und ihrer Wissenschaft vor. Es sind weniger die positiven Kenntnisse, die sie verbreiten, welche ihnen den Werth verleihen, als vielmehr die freiere Methode, mit welcher die einzelnen Disciplinen behandelt werden und durch die damit eine neue Anschauungsweise angebahnt wurde. Von diesen Schriften sind eine ganze Reihe daher von unschätzbarem Werthe nicht nur für die Geschichte der Musikentwickelung, sondern auch als Quellen für die Auffassung seiner Zeit, wie »Das neu eröffnete Orchester« (1713), »Das beschützte Orchester« (1717), »Die exemplarische Organistenprobe« (1719), »Der brauchbare Virtuos« (1720), »Das forschende Orchester« (1721), »*Critica musica*« (1722, 1725), »Niedten's Handleitung zur Variation des Generalbasses« (1724), »Der musikalische Patriot« (1724), »Die grosse Generalbassschule« (1719), »Kern melodischer Wissenschaft« (1737), »Der vollkommene Kapellmeister« (1739), »Grundlage einer Ehrenpforte« (1740), »Die neueste Untersuchung der Singspiele« (1744). — Erwähnt sei noch, dass er kurz vor seinem Tode der St. Michaelskirche zu Hamburg 44,000 Mark Hamb. Cour. zum Bau einer neuen Orgel schenkte; das Werk mit seinen drei Manualen und 64 Registern wurde vom Orgelbauer Hildebrand ausgeführt und 1768 vollendet.

Matthieux, Johanna, geborene Mockel, geboren am 8. Juli 1810 in Bonn, wo ihr Vater Gymnasiallehrer war. 1832 verheiratete sie sich mit dem Buchhändler Matthieux, doch wurde diese Ehe nach wenigen Monaten schon wieder getrennt. Sie ging nach Berlin, um sich in der Musik weiter auszubilden, und hier entstanden auch ihre ersten Compositionen. Nach Bonn zurückgekehrt, verheiratete sie sich mit Gottfried Kinkel, damals Professor in Bonn, dem durch seine vortrefflichen Dichtungen, wie durch seine politische Thätigkeit und sein dadurch herbeigeführtes herbes Geschick allgemein bekannten Dichter. Sie folgte ihm nach seiner Flucht aus dem Zuchthause in Spandau nach England und starb am 15. Novbr. 1858 in Folge eines Sturzes aus dem Fenster. Von ihren Compositionen haben die »Vogelcantate (op. 1) und einzelne Lieder weitere Verbreitung gefunden; ferner schrieb sie »Acht Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht«.

Maultrommel (Brummeisen, Crembalum, *Cymbalum orale*), ein bekanntes, früher sehr beliebtes Instrument, das heute nur noch in Kinderkreisen, und auch hier nur selten vorkommt. Es ist aus Stahl gefertigt, in Form eines Hufeisens, nicht grösser, als dass es bequem zwischen die Zähne genommen werden kann. Innerhalb der Enden des Instruments ist eine Stahlfeder (Zunge) befestigt, welche mit den Fingern in Bewegung gesetzt wird und dem durch die Stimmwerkzeuge mehr gehauchten als gesungenen Tone eine eigenthümliche Klangwirkung verleiht. Noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts waren Virtuosen, welche auf verschieden abgestimmten Brummeisen ganze Stücke in öffentlichen Concerten ausführten, nicht selten.

Maultrommelclavier, ein wenig passender Name für das Aeolodikon — die Windharfe.

Maurer, Ludwig Wilhelm, geboren am 8. Febr. 1789 zu Potsdam. Als dreizehnjähriger Knabe schon erregte er in einem Concerte der Mara zu Berlin als Violinvirtuose so grosses Aufsehen, dass er als Kammermusiker angestellt wurde. Auf einer Concertreise, welche er über Königsberg nach Russland unternahm, machte er die Bekanntschaft von Baillot und Rode, und namentlich die Unterweisung des letzteren wurde für seine fernere Entwickelung von Einfluss. In Russland concertirte er mit ausserordentlichem Erfolg, seit 1818 auch in Deutschland und Frankreich und erwarb sich einen europäischen Ruf. Er wurde Concertmeister in Hannover und folgte 1832 wieder einem Rufe nach Petersburg. Von seinen Compositionen erhält sich namentlich sein Concertante für vier Violinen noch heute auf dem Repertoire der Violinvirtuosen.

Mauritius (Moritz August), Landgraf von Hessen-Cassel, geboren am 25. Mai 1572, besass nicht nur eine gelehrte Bildung, sondern war zugleich auch gewandt im Tonsatz; er setzte mehrere Lobwasser'sche Psalmen in Musik: »und haben ihro f. Gn. die übrige Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis *perotium* gezieret und mit vier stimmen componiret« (1607). Ebenso findet man in Bodenschatz' »*Florilegium Portense*« (1618) mehrere Gesänge von ihm. 1612 schon war sein »Christliches Gesangbuch für 4 Stimmen gesetzt« erschienen. Er starb, nachdem er sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, am 15. März 1632.

Maxant, Johann Nepomuk Albert, Organist und Kirchencomponist, geboren am 22. März 1750 in Divic in Böhmen, erlangte die ersten musikalischen Kenntnisse vom tüchtigen Organisten Rokos, Segert's Schüler, der das System und die Methode dieses berühmten Meisters an begabte Zöglinge weiter verpflanzte. Von Rokos tüchtig ausgebildet, diente er in mehreren Klöstern und Stiften Ober und Niederösterreichs als Musiker, namentlich im J. 1773 im Stifte Schlegel. Im J. 1776 erhielt er eine Chorregentenstelle in Friedberg bei Hohenfurt in Böhmen. Hier entwickelte er eine rege Thätigkeit und bildete eine grosse Anzahl Musiker, unter denen besonders Simon Sechter in Wien hervorzuheben ist. Aber auch als Kirchencomponist hat M. Bedeutendes geleistet. Von seinen Compositionen sind bekannt: Eine Messe für die Akademiker in Linz, ausserdem 18 andere Messen, 6 Motetten, *Tantum ergo* u. s. w., 42 Arien, 6 Requiem, verschiedene Präludien für die Orgel, dann mehrere Sonaten, Variationen, Andante für das Piano u. s. w. M. wurde für seine Verdienste um die Kirchenmusik mit der goldenen Verdienstmedaille ausgezeichnet und starb am 19. Decbr. 1838 in Friedberg. Das auf seinem Grabe aufgestellte eiserne Kreuz verdankt er der Pietät des einen seiner Schüler, des nachmaligen Ministers And. Freiherrn von Baumgartner. Ms.

Maxima, die Note von grösstem Zeitwerth in der Mensuralmusik (s. Mensuralnoten).

Maximilian Josef III., Churfürst von Baiern, geboren am 28. März 1727, war Virtuose auf der Violine, spielte das Violoncello und zugleich auch die Gamba meisterlich, dabei war er auch in der Composition nicht unerfahren. Er starb am 30. Decbr. 1777.

Mayer, Charles, berühmter deutscher Pianofortevirtuose, Componist und Lehrer, ward am 21. März 1799 in Königsberg in Preussen geboren, mit welcher Angabe die verschiedenen in den Werken von Schilling, Fétis und Bernsdorf gemachten Geburtsdaten berichtigt sein mögen. M. kam schon als Kind nach Russland, indem sein Vater, ein tüchtiger Clarinettist, einem Rufe als Kapellmeister nach St. Petersburg folgte, wo er vier Jahre lebte und sich dann mit seiner Familie nach Moskau wandte, woselbst sich M.'s Mutter, eine Tochter des, seiner Zeit beliebten Violinvirtuosen Lévêque, als Gesangs- und Clavierlehrerin etablirte. Schon als fünfjähriger Knabe entwickelte Charles aussergewöhnliche Anlagen zur Musik; er spielte ohne Notenkenntniss Alles blos dem Gehör nach, und empfing nun den ersten Unterricht von seiner Mutter, welche ihn später dem berühmten Meister John Field übergab, der auf seine ganze Kunstrichtung den wesentlichsten Einfluss ausübte, durch seine unvergleichlich zarte und gebundene Spielweise. Im Field'schen Hause war M. der erklärte Liebling, und so darf es nicht Wunder nehmen, dass er bereits im neunten Jahre zu Moskau mit grösstem Beifall Concerte gab. Im J. 1812 flüchtete sich nach der Einnahme Moskaus M.'s Familie nach St. Petersburg, woselbst seine Mutter eine Anstellung als Lehrerin im adelichen Fräuleinstift annahm. Da nun auch Meister Field nach St. Petersburg übersiedelte, so konnte M. seine Ausbildung bei ihm fortsetzen, was er auch mit solchem Eifer und so entschiedenem Erfolge that, dass selbst Kenner sein Spiel von dem Field'schen schwer unterscheiden konnten, wenn sie die spielende Person nicht sahen. Die erste Kunstreise machte M. 1814 in Begleitung seines Vaters, und zwar zunächst nach Warschau, von wo aus Deutschland, Holland und Frankreich mit bestem Erfolge besucht wurden; namentlich zu Paris erntete er den reichsten Beifall. In Amsterdam schrieb er seine ersten grossen Variationen über: »*God save the King*«, welche sich einer allgemeinen Beliebtheit zu erfreuen hatten. — M. kehrte 1819 nach St. Petersburg zurück, und nun begann seine Glanzperiode als Virtuose und Lehrer; sein Haus war der Sammelpunkt aller musikalischen Notabilitäten der kaiserl. Hauptstadt, und um sich einen Begriff von seiner Eigenschaft als Lehrer zu machen, genüge die Angabe der ansehnlichen Zahl von 800 Schülern, welche er während seines 25jährigen Aufenthaltes in St. Petersburg bildete. Seine zweite Kunstreise unternahm er 1845 und besuchte namentlich Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Leipzig und Wien, überall durch sein wahrhaft gediegenes Spiel überraschend und Beifall und Ehre reichlich erntend; unter Anderen ward er am kunstsinnigen Hofe in Stockholm mit grosser Auszeichnung aufgenommen und mit dem Diplom als Ehrenmitglied der königl. musikalischen Akademie überrascht, welche Ehre seit dem berühmten Cellisten Bernhard Romberg Niemand wieder zu Theil geworden war. In Kopenhagen gab er eine Reihe von Concerten und spielte auch vier Mal am königl. Hofe, wobei er vom verstorbenen Könige mündlich mit dem Titel eines Hofpianisten beschenkt wurde. In Ermangelung grosser Neigung, sich wieder in das Petersburger Leben zu begeben, woselbst ihm auch indessen ein gewichtiger Nebenbuhler in Adolf Henselt erwachsen war und ihn zu erneuter Anstrengung genöthigt haben würde, gab er dem Hang zur Ruhe nach und liess sich nun 1846 in Dresden nieder, wo er im Umgang mit der dortigen Künstlerschaft noch fleissig wirkte als Lehrer, Virtuose und Componist, bis ihn am 2. Juli 1862 der Tod ereilte. — Als Virtuose gehörte M. der älteren, mit der Behandlungsart Field's noch enger verwandten Pianistenschule an. Seine sorgfältig durchgearbeitete und in ihrer Weise vollendete Technik war ausserordentlich sauber, delikat, voll ruhiger Gleichmässigkeit, seine Tonleiter vorzüglich; ausserordentliche Glätte, formelle Abrundung, gewinnende Gefälligkeit und geschmackvoll schattirter Tonwohlklang zeichneten seinen Vortrag aus. Die Eigenschaften des trefflichen Virtuosen kennzeichnen auch seine höchst zahlreichen, melodiös ansprechenden, formell sehr routinirt gemachten und höchst claviermässig und für den Spieler

dankbar gesetzten Claviercompositionen; und ganz besonders bei Ausführung derselben traten alle Vorzüge seines musikalisch wohlgeschulten Spieles, auch noch in den letzten Jahren seines Lebens, in voller und anziehender Wirkung hervor.

Mayr oder Mayer, Jean Simon, ein während einer Reihe von Jahren besonders in Italien angesehener Componist, ist in Mendorf in Baiern am 14. Juni 1763 geboren. Sein Vater, Schullehrer und Organist im Dorfe, ertheilte ihm den ersten Unterricht. Im zehnten Jahre kam er in das Jesuitenstift zu Ingolstadt, um Schulwissenschaften zu betreiben. Nach Aufhebung des Jesuitenordens in Baiern studirte er auf der Universität Ingolstadt die Rechte und nahm auch seine musikalischen Studien wieder auf. Ein Liebhaber der Musik, Baron Thomas de Bessus, welcher sein Talent bemerkte, führte ihn mit sich in die Schweiz, später nach Bergamo, wo er ihn zur ferneren Ausbildung dem dortigen Kapellmeister Carlo Lenzi übergab. Dieser, ein sonst ganz verdienter Musiker, genügte als Lehrer dem jungen Manne nicht. Er wollte zurück nach Mendorf, als er in dem Grafen Pesenti einen neuen Beschützer fand, der ihn mit Geld versehen nach Venedig schickte, wo er unter Bertoni, Kapellmeister von St. Marco, weiter studirte. 1791 schrieb er seine erste Messe und mehrere Vespern, die ihm den Auftrag einbrachten, das lateinische Oratorium »*Jacob a Labano fugiens*« in Musik zu setzen. Er componirte noch drei Oratorien, wandte sich aber mit grossem Eifer dann der Oper zu. Er schrieb eine ganze Reihe Opern und sie wurden, mit Ausnahme von wenigen, alle günstig aufgenommen, so dass er während 20 Jahren seiner Hauptthätigkeit die Theater Italiens beherrschte. Obgleich Deutscher von Geburt, war er als Componist ganz Italiener. Rossini selbst stellt ihm ein glänzendes Zeugniss aus und rühmt das Melodiöse seiner Compositionen. Der Biograph M. Calvi behauptet sogar: das in Rossini'schen Opern so viel bewunderte »Crescendo« sei zuerst von M. angewendet in der ersten Ouverture zu »Lodoiska«, welche 1796 in Venedig aufgeführt wurde. Die Cavatine »*O quanto l'anima*« aus »*Lauso e Lidia*« war in Italien eine zeitlang ebenso populär, wie seiner Zeit »*di tanti palpiti*« aus »*Tancred*«. Seine erste Oper war »*Saffo*« *ossia* »*I Riti d'Apollo Leucadio*«. Den meisten Erfolg hatten »*Lauso e Lidia*«, »*La Rosa bianca e la Rosa rossa*«, »*Lodoiska*«, »*Ginevra di Scozia*« und »*Medea*«. Der Erfolg dieser Opern, besonders der »*Medea*«, war brillant. Sie wurden auch in Paris 1823 aufgeführt. Napoleon hörte 1805 in Mailand bei Gelegenheit seiner Krönung als König von Italien »*Lodoiska*«. Kurze Zeit nachher erhielt M. das Anerbieten, nach Paris als Direktor der Hofconcerte mit 24,000 Francs Gehalt und bei zehnjähriger Dienstzeit mit 6000 Francs Pension zu gehen. Auch nach Mailand wurde er berufen und in Dresden bot man ihm eine Hofkapellmeisterstelle an, allein er schlug alles aus, um in seinem geliebten Bergamo die einfache Stelle des Direktors des dortigen Musikinstituts zu behalten. Er war nie reich, konnte aber bei weiser Sparsamkeit noch wohlthun. Die Stadt Bergamo dankt ihm zwei bedeutende Wohlthätigkeits-Anstalten, die *Scuole caritatevoli di musica*, eröffnet 1808, und *Pio Istituto musicale*, gegründet 1809 für alte unfähig gewordene Künstler und deren Wittwen und Kinder. M. starb am 2. Decbr. 1845, nachdem er erblindet war. Die Stadt Bergamo setzte ihm im Mai 1852 ein Denkmal. 1875 wurde seine Asche und die seines Schülers Donizetti in der Basilika *Santa Maria Maggiore* beigesetzt.

Mayseder, Johann, geboren am 26. Octbr. 1789 in Wien, wo sein Vater Decorationsmaler war. Mit Unterstützung des Hofrath Sonnenfels studirte er Musik und wurde durch Schuppanzig zu einem vortrefflichen Geigenvirtuosen ausgebildet. Seine aussergewöhnliche Fertigkeit, wie die Eleganz seines Vortrags erwarben ihm selbst den Beifall Paganini's. Grösseren Ruf fast noch gewann er durch die Compositionen für sein Instrument; seine Concerte, Rondos und Polonaisen, seine Etuden, 24 Duos waren, wie seine Quartette

und Trios, Jahrzehnte hindurch ausserordentlich viel gespielt. Er starb am 29. Novbr. 1863.

Mazas, Jaques Ferréol, ist um 1794 im Städtchen Lavaux im südlichen Frankreich geboren, kam früh nach Paris und gewann bereits 1804 als Schüler des Conservatoriums den ersten Preis. Er wurde nicht nur ein bedeutender Virtuose, sondern auch vortrefflicher Lehrer. Seine Violinschule wie seine Etudenwerke werden heute noch hochgeschätzt. Er starb 1849.

Mazurek, s. Masurek.

Mazzocchi, Domenico, wie der nachfolgende Virgilio M. waren aus der von Palestrina mit Giovanni Maria Nanini 1571 in Rom gegründeten Schule, die seit 1607 unter Leitung des jüngeren Nanini-Bernardini stand, als bedeutende Tonsetzer hervorgegangen. Besonders berühmt sind die Madrigale des Domenico M., welche 1636 erschienen; er huldigt darin der Chromatik und schreibt auch schon Vortragsbezeichnungen: *crescendo*, *diminuendo* und *forte* und *piano*. Auch schloss er sich der neuen Richtung an, welche den dramatischen Styl pflegte und schrieb mehrere seiner Zeit hochgeschätzte Oratorien, wie »*Catena d'Adore*« (Venedig, 1626), »*Il Martirio de' santi Abundio prete, Abbundanzio Diacono, Marziano e Giovanni suo figliuolo*«, *Dramma* (Rom, 1631).

Mazzocchi, Virgilio, wurde Kapellmeister an der Peterskirche im Vatican und Lehrer des Collegiums zur Erziehung junger Sänger für die päpstliche Kapelle zur Zeit des Papstes Urban VIII., also ums Jahr 1636.

Me, die zweite der von Graun beim Gesangunterricht anstatt der Solmisationssilben eingeführten Silben (s. Damenisation und Solmisation), die fünfte der Hitzler'schen Bebisation.

Mechanische Züge sind die sogenannten stummen Register bei der Orgel, welche nicht klingende Stimmen, sondern gewisse Mechanismen in Bewegung setzen; Sperrventile, Tremulanten u. s. w. (s. Orgel).

Medesimo Tempo = das nämliche Tempo; fordert die Fortdauer desselben Zeitmaasses, auch beim Taktwechsel. Es bezieht sich das selbstverständlich nicht auf die einzelnen Glieder, sondern auf die Haupttheile des Taktes, so dass bei einem, dem $^2/_4$-Takt folgenden $^6/_8$-Takt nicht die Achtel ebenso viel gelten wie vorher, sondern $^3/_8$ so viel wie $^1/_4$ (vergl. *L'istesso Tempo*).

Media, lateinischer Name für den Ton Mese im griechischen Tonsystem (s. Tetrachord).

Mediante heisst die Terz als der vermittelnde Ton im consonirenden Dreiklang zwischen dem Grundton und der reinen Quinte, insbesondere die Terz der Haupttonart, in der Gesang und Harmonie sich bewegen, die *tertia toni* oder *modi* (vergl. Terz).

Mediarum, die lateinische Bezeichnung für die drei tieferen Töne des Tetrachords *Meson; m. extenta* = *g; subprincipales m.* = *f; principales m.* = *e* (s. Tetrachord).

Medici, Lorenzo **von,** geboren 1448 zu Florenz, gestorben am 8. April 1492, machte sich namentlich um die Wissenschaft durch Gründung der berühmten Bibliothek verdient, soll aber auch der Musik eifrige Pflege zugewendet und selbst mehrere Tonwerke componirt haben.

Medische Trompete, ein aus Schilfrohr gefertigtes Blasinstrument der Griechen.

Medius accentus, s. *Accentus ecclesiasticus*.

Mehlig, Anna, 1846 zu Stuttgart geboren, ist eine der bedeutendsten Pianistinnen der Gegenwart, die auch in den Jahren 1869 bis 1871 in Amerika Aufsehen erregte.

Mehrchörig wird der Vocalsatz, wenn mehr als zwei Chöre zu gemeinsamer Wirkung verbunden werden. Adrian Willaert namentlich cultivirte diese Gattung im 16. Jahrhundert. Doch auch bei den Niederländern finden wir bereits im 15. Jahrhundert m.e Gesänge, so schrieb Okeghem, der Gründer der

Schule, eine Motette für 36 Stimmen; Josquin, sein Schüler, einen Psalm für 24 Stimmen in sechs Chören. Berühmt sind die 48stimmigen Messen von Orazio Benevoli, von denen die erste 1650, die zweite 1675 zur Aufführung kam.

Mehrdeutig werden Töne, Intervalle und Accorde durch die harmonische oder enharmonische Verwechselung. Jeder einzelne Ton erlangt eine mehrfache harmonische Bedeutung, er kann Grundton, Terz, Quinte oder Septime der Grundharmonie sein, und gewinnt dadurch selbstverständlich veränderte Bedeutung. In ähnlicher Weise wird auch der Dreiklang m., indem man ihn als tonischen, oder als Dominant- oder Unterdominant-Dreiklang fasst. Der *G-dur*-Dreiklang als Tonika gefasst, hat den *D-dur*-Dreiklang als Dominant zu seiner Voraussetzung und den *C-dur*-Dreiklang als Unterdominant zur Folge; als Dominant gefasst, hat er dagegen den *C-dur-* und *F-dur*-Dreiklang als Tonika und Unterdominant zur Voraussetzung und Folge, und als Unterdominant-Dreiklang den *D-dur-* und *A-dur*-Dreiklang. Die enharmonische Mehrdeutigkeit besteht natürlich im Grunde nur für die gleichschwebende Temperatur; bei ihr sind *gis* und *as*, *cis* und *des*, *ais* und *b* gleichbedeutend; darnach verändert sich auch die Messung der Intervalle: die übermässige Quart *c—fis* wird enharmonisch verwechselt zur verminderten Quint *c—ges*; die übermässige Secunde *c—dis* zur kleinen Terz *c—es* u. s. w. Hierauf gründet sich natürlich dann auch eine weitere Art harmonischer Mehrdeutigkeit; der Accord *cis—e—g—b* kann auch als *cis—e—g—ais* oder *des—e—g—b* und *des—fes—g—b* gelten; allein es ist das doch nicht willkürlich und richtet sich nach der betreffenden Grundtonart, welcher er bereits angehört oder nach welcher er führen soll; als *cis—e—g—b* ist er unstreitig vom kleinen Nonenaccord *a—cis—e—g—b* abgeleitet und gehört demnach der *D-dur-* oder *D-moll*-Tonart an; als *cis—e—g—ais* ist er dagegen von dem kleinen Nonenaccord *fis—ais—cis—e—g* abgeleitet und gehört demnach *H-moll* oder *H-dur* an; als *des—e—g—b* ist er aus dem Nonenaccord *c—e—g—b—des* construirt und gehört *F-dur* oder *F-moll* an, und als *des—fes—g—b* aus dem Nonenaccord *es—g—b—des—fes* und gehört der *As-dur-* oder *As-moll*-Tonart an. Wie dieser Accord noch weiterer Deutungen fähig und äusserst bequem deshalb zur Ausweichung nach entfernten Tonarten zu verwenden ist, gehört der Lehre von der Modulation an (s. Modulation).

Mehrfache Intervalle = zusammengesetzte Intervalle (s. d.).

Mehrfache Stimme, eine solche, bei welcher mehrere Pfeifenchöre der Orgel auf einem Stock stehen.

Mehrfacher Kanon ist ein solcher, bei welchem mehr als zwei Melodien streng canonisch verarbeitet sind, wie in jenen oben erwähnten Werken von Okeghem und Josquin, in denen 6 resp. 4 Kanonmelodien in eben so viel Chören verarbeitet sind, so dass das Ganze 36 resp. 24 stimmig wird.

Mehrstimmig heisst im Allgemeinen jedes, von mehr als einer Stimme ausgeführte Tonstück. Da aber M.keit im eigentlichen Sinne nur dann entsteht, wenn diese Stimmen auch selbstständig geführt sind, nicht wie beim homophonen Satz sich der Oberstimme unterordnen, so bezeichnet man im engeren Sinne nur jene Polyphonie mit m., welche jeder einzelnen Stimme höchstmöglichste Selbstständigkeit gewährt. Endlich wird diese Bezeichnung nur noch auf die mehr als vierstimmigen Tonsätze angewendet, weil die Vierstimmigkeit als normal gilt.

Mehul, Etienne Henri, französischer Componist, ist in Givet im Departement der Ardennen am 24. Juni 1763 geboren. Niemals sind wohl die ersten Lebensjahre der Entwickelung eines Künstlers weniger günstig gewesen, als die M.'s: der Sohn eines Koches*), welcher kaum über die nöthigsten Mittel

*) Nach Quatremère de Quincy („Notice historique sur la vie et les ouvrages de Mehul") war er Artillerie-Offizier und Inspektor der Festungswerke von Charlemont; Fétis behauptet dagegen, dass er in der Armee nur eine Subaltern-Beamtenstelle bekleidet habe, die er in späteren Jahren durch den Einfluss seines Sohnes erlangte.

für seine Erziehung verfügen konnte; ohne andere musikalische Anregung als den Unterricht eines blinden Organisten, den rituellen Gesang seiner Kirche und die Leistungen wandernder Musikanten, die sich etwa in sein Heimathstädtchen verirrten, war alles andere eher in ihm zu vermuthen, als das zukünftige Haupt der französischen Componistenschule. Doch zeigte sich die Beanlagung des Knaben so deutlich, dass man ihm schon im zehnten Lebensjahre die Orgel der Kirche der *Récollets* in seiner Vaterstadt anvertrauen konnte. Hier erregte er durch sein Spiel nicht geringes Aufsehen, und bald strömte die Menge, statt zur Hauptkirche, zum bescheidenen Gotteshause der Franciskanermönche, um den jugendlichen Virtuosen zu hören. Im folgenden Jahre fügte es der Zufall, dass M.'s gerade jetzt besonders dringendes Bedürfniss nach einem tüchtigen Lehrer befriedigt werden sollte. Um diese Zeit nämlich wurde der Prior der in der Nähe von Givet gelegenen Prämonstratenserabtei Lavaldieu vom General des Ordens beauftragt, eine Anzahl von Klöstern im Auslande zu inspiciren, und war auf seiner Reise im Kloster Schussenried in Würtemberg mit dem dortigen Chordirigenten Wilhelm Hanser bekannt geworden; von den Leistungen dieses Künstlers in der Kirchencomposition in hohem Grade eingenommen, hatte er ihm vorgeschlagen, für einige Jahre seinem Kloster anzugehören und Hanser hatte dies Anerbieten angenommen. Alsbald nach seiner Ankunft verbreitete sich der Ruf seiner musikalischen Fähigkeiten über die ganze Provinz, und M., welcher sich der Lücken in seiner Erziehung wohl bewusst war, ruhte nicht eher, als bis er ihm vorgestellt und von ihm als Schüler angenommen wurde.

Die Entfernung der Abtei von der Stadt, welche M. hinderte, seinen Lehrer häufig zu sehen, erschwerte anfänglich sein Studium. Ihn dort als Pensionär zu erhalten, reichten die Mittel seines Vaters nicht aus; da erbot sich der oben erwähnte Abt, ihn unentgeltlich als Mitglied aufzunehmen, und nun begann für den jungen Musiker eine Periode der glücklichsten Entwickelung. Fern von den Zerstreuungen der grossen Welt konnte er ungehindert die Vortheile des gründlichen Unterrichts Hanser's geniessen, und im Verkehr mit Jünglingen seines Alters, die sich gleichfalls zum Zweck musikalischer Ausbildung um seinen Lehrer gesammelt hatten, stets neue Anregung schöpfen. Auch seine Liebe zur Natur fand in der herrlichen Umgebung seines neuen Wohnsitzes reichliche Befriedigung — bei seinem Interesse für Blumenzucht, welches er sein ganzes Leben hindurch bewahrt hat, übergab man ihm sogar einen besonderen Blumengarten zur Pflege — und so erklärt es sich, wie er die in Lavaldieu verlebten Jahre späterhin als die erfreulichsten seines Lebens bezeichnen konnte. — Nach absolvirtem Studium bewies M. seine Dankbarkeit gegen das Kloster unter anderm dadurch, dass er zwei Jahre lang den Organistenposten versah; es fehlte wenig, so hätte er es sein Leben lang nicht verlassen, da auch seine Eltern keinen höheren Ehrgeiz hatten, als ihn unter die dortige Geistlichkeit aufgenommen zu sehen. Der Oberst eines in der Nähe von Givet garnisonirenden Regimentes, ein trefflicher Musiker, der von M.'s Talent eine hohe Meinung hatte, war die Ursache, dass dieser dem Kloster dennoch Lebewohl sagte und seine Blicke nach Paris richtete: in der Gesellschaft seines neuen Beschützers machte er sich auf den Weg und betrat im J. 1778 die Hauptstadt, welche damals mehr denn je zuvor oder nachher den Brennpunkt des musikalischen Treibens von ganz Europa bildete. Schon im folgenden Jahre konnte er, bei Gelegenheit der ersten Aufführung von Gluck's »*Iphigenia in Tauris*« Zeuge der gewaltigen Aufregung sein, welche der Wettstreit zwischen der italienischen und deutschen Musik hervorgerufen hatte, und in dem Erfolg der letzteren einen mächtigen Antrieb zu eigenem Schaffen gewinnen.

M. hatte alsbald nach seiner Ankunft in Paris bei einem der angesehensten Klavierspieler und Componisten der Stadt Namens Edelmann Unterricht genommen. Drei Klaviersonaten op. 1, die 1785 (wie Gerber, 1781 wie Fetis

angiebt) bei La Chevardière erschienen, waren die erste Frucht dieser Studien, ein Werk, in welchem die Begabung des Autors noch nicht zu Tage tritt und dessen geringer Erfolg ihn selbst belehren musste, dass auf dem Gebiete der Instrumentalmusik für ihn keine Lorbeern zu erringen seien. Mit um so grösserem Eifer wendete er sich in der Folge der Vocalmusik und besonders dem dramatischen Stil zu, überzeugt, dass die Schaubühne allein dem Musiker gestatte, seine Kunst in ihrem ganzen Umfange wirken zu lassen, und in diesem Glauben bestätigt durch Gluck, dessen persönliche Bekanntschaft er inzwischen gemacht hatte. Unter der Leitung dieses Meisters schrieb M. seine drei ersten Opern »*Psyche*« von Voisenon, »*Anakreon*« von Gentil-Bernard und »*Lausus et Lydie*« von Valladier, alle drei zu dem Zwecke, sich mit der Compositionstechnik vertraut zu machen; erst eine vierte Oper »*Alonzo et Cora*« hielt er zur öffentlichen Aufführung für geeignet; sie wurde, da ihr Autor schon durch die Composition einer geistlichen Ode von Rousseau, aufgeführt im *Concert spirituel* 1783, die Theilnahme des Publikums gewonnen hatte, von der Verwaltung der Grossen Oper bereitwillig angenommen. Dennoch musste M. sechs Jahre warten, bis sie zur Aufführung gelangte, eine schwere Geduldsprobe, die jedoch den Vortheil für ihn hatte, dass er in der Zwischenzeit zu einem zweiten Theater in Beziehung treten konnte. Die Komische Oper zeigte sich ihm zugänglicher und 1790, nach neunjährigen Anstrengungen, war es ihm endlich vergönnt, mit der Oper »*Euphrosine et Corradin*«*) an die Oeffentlichkeit zu treten. Der glänzende Erfolg dieses Werkes entschädigte ihn für die überstandenen Mühen und Täuschungen; schon in der »*Euphrosine*« zeigen sich die Eigenschaften, welche M. einen Ehrenplatz unter den französischen Operncomponisten sichern sollten: ein edler, von aller Coquetterie freier Gesang, eine glänzendere und geistreichere Instrumentirung, als man bis dahin in Frankreich gekannt hatte, vor allem ein richtiges Gefühl für das dramatisch Wirksame und eine ungewöhnliche Kraft in der Schilderung leidenschaftlich erregter Seelenzustände. Auf dies glückliche Debut folgte auch bald die Aufführung der »*Cora*«, der jedoch die Gunst des Publikums nicht in gleichem Maasse zu Theil wurde wie der »*Euphrosine*«. Ein besseres Schicksal hatte das zweite in der Grossen Oper aufgeführte Werk M.'s, die »*Stratonice*« (1792), wiewohl hier neben den obenerwähnten glänzenden Seiten seines Talentes auch seine Schwächen, eine gewisse Schwerfälligkeit und Monotonie der Arbeit sichtlich hervortreten.

Die fernere Thätigkeit M.'s ist zunächst durch eine Reihe von Opern bezeichnet, denen theils aus mangelnder Inspiration des Componisten, theils ihrer undramatischen Stoffe wegen, theils auch aus politischen Ursachen die Lebensfähigkeit versagt war. Es sind dies »*Horatius Cocles*« »*Le jeune sage et le vieux fou*« »*Doria*« »*Phrosine et Médidor*« »*La caverne*« »*Adrien*« und »*Le jeune Henri*«. Letztere Oper, welche eine Episode aus der Jugend Heinrichs IV. behandelt, traf bei ihrem Erscheinen (1797) ein bizarres Schicksal. Nachdem die Ouverture so gefallen hatte, dass sie wiederholt werden musste, wurde schon die erste Scene von den Republikanern, die es unwürdig fanden, einen Tyrannen, und noch dazu einen, welcher Frankreich glücklich gemacht, auf der Bühne verherrlicht zu sehen, erbarmungslos ausgepfiffen, und dieselbe Partei wusste es auch durchzusetzen, dass trotz der Gegenanstrengungen der Royalisten das Stück nicht zu Ende gespielt wurde. Um aber den Componisten für das ihm angethane Unrecht zu entschädigen, verlangte das Publikum schliesslich mit Einstimmigkeit, die Ouverture noch ein drittes Mal zu hören, und dieses Musikstück hat seitdem nicht nur in Frankreich, wo es lange Sitte war, es in der Komischen Oper zwischen zwei Stücken vorzutragen, sondern auch in Deutschland eine bis heute ungeschwächte Wirkungskraft bewährt. — Um

*) 1761 unter dem Titel „Euphrosine ou le tyran corrigé" in Partitur und Stimmen erschienen, auf deutschen Theatern unter dem Titel „Der Milzsüchtige" aufgeführt.

dieselbe Zeit schrieb M. eine Ouverture und Chöre zur Tragödie »*Timoleon*« von Chénier, eine Arbeit, welche mehr als alle früheren die ernste Richtung des Künstlers bekundet, bei der Schwäche der Dichtung jedoch bald vom Repertoire verschwinden musste. Dann wurde seine Productivität durch eine Pause von zwei Jahren unterbrochen, während derer er sich ausschliesslich der Organisation des in Paris zu errichtenden Conservatoriums der Musik widmete. Als einer der vier Inspectoren dieser Anstalt hatte er nicht nur die Prüfung der aufzunehmenden Schüler zu beaufsichtigen und an den für den Unterricht bestimmten Elementarwerken mitzuarbeiten, sondern auch in die Administration thätig einzugreifen. Lenkten ihn diese Beschäftigungen zeitweilig von seinem eigentlichen Beruf des dramatischen Componisten ab, so brachten sie ihm doch den Vortheil, sich mancherlei Lücken in seiner musikalischen Bildung bewusst zu werden, und zu ihrer Ergänzung Gelegenheit zu finden. Im J. 1799 trat M. wiederum in die Oeffentlichkeit mit der Oper »*Ariodant*«, deren Erfolg zwar durch die, denselben Stoff behandelnde Oper Berton's »*Montano et Stephanie*« verdunkelt wurde, ihm selbst aber als eines seiner gelungensten Werke galt. Ihr folgten »*Bion*« und »*Epicure*« (letztere in Gemeinschaft mit Cherubini componirt), die beide fast unbeachtet vorübergingen.

Ein äusserer Anlass sollte M.'s durch so viele Misserfolge ermatteten Produktionskraft frische Nahrung geben. Der selbst im Zeitraum eines Jahrhunderts noch nicht ausgefochtene Krieg zwischen der italienischen und der französischen Musik wurde gerade jetzt durch die Ankunft einer neuen Truppe italienischer »Buffonisten« in der *rue de la Chantereine* (1801) aufs Neue angefacht, und die Melodien Paisiello's, Cimarosa's und Guglielmi's übten einen solchen Reiz auf die Ohren der Pariser aus, dass den französischen Componisten um ihr Ansehen ernstlich bangen musste. In Folge dessen fasste M. den Plan, den Gegner mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen und eine Oper zu schreiben, welche an Leichtigkeit und Grazie den italienischen nicht nachstünde. In der That zeigt der »*Irato*« bis zu einem gewissen Grade die Stileigenthümlichkeiten der italienischen *Opera buffa*, und da M. dieses Werk unter dem Namen eines italienischen Componisten ankündigen liess, so konnte die beabsichtigte Täuschung beim grösseren Theile des Publikums gelingen. Die Kenner freilich mussten sofort inne werden, wie gerade M.'s Art am wenigsten geeignet sei, aus einem solchen Wettstreit mit Erfolg hervorzugehen. Nichtsdestoweniger beharrte dieser auf dem neuen von ihm betretenen Wege und liess dem »*Irato*« die, in demselben Geiste verfassten Opern »*Une folie*« (1802) und »*Le trésor supposé*« (1803) folgen. Sie, so wie die nächstdem entstandenen Opern »*Joanna*« »*L'heureux malgrélui*« »*Héléna*« und »*Gabrielle d'Estrées*« welche sämmtlich Sujets leichtester Art zur Grundlage haben, konnten sich indessen über eine Eintagsexistenz nicht erheben.

Glücklicher war M. mit der folgenden Oper »*Uthal*«, deren ernster grossartiger Stoff, dem Ossian entnommen, ihn wieder in eine seinem Wesen entsprechende Bahn des Schaffens zurückführte. Mittlerweile war Cherubini in Wien mit seiner »*Faniska*« in die Oeffentlichkeit getreten und wurde vom dortigen Publikum als der erste unter allen lebenden dramatischen Componisten gefeiert. M., welcher bis dahin als sein ebenbürtiger Rivale gegolten hatte, konnte nicht umhin, diesem Urtheil beizustimmen, wie sehr auch seine Eigenliebe darunter litt. Mehr als je empfand er jetzt die Unzulänglichkeit seiner Studien, und in dem Wunsche, höheren als den bisher von ihm gelösten Compositions-Aufgaben gewachsen zu sein, begann er noch einmal, sich eifrig mit dem Contrapunkt und der Fuge zu beschäftigen — zu spät allerdings, um die Früchte seiner Arbeit geniessen zu können; seine Landsleute wenigstens wussten ihm wenig Dank, dass er die frühere leichte Schreibweise mit einer ernsteren, dabei aber auch schwerfälligeren vertauschte, und seine nächste Oper, der am 17. Febr. 1807 aufgeführte »Joseph in Egypten«, in Deutschland mit lautem Beifall aufgenommen und bis auf den heutigen Tag gern gesehen

konnte in Paris nur einen Achtungserfolg erringen. Das Erscheinen eines zweiten Nebenbuhlers auf dem Felde der dramatischen Musik in Spontini und dessen beispiellose Erfolge mit der »Vestalin« und »Fernand Cortez« mögen die Hauptursache gewesen sein, dass sich M. während der nächsten fünf Jahre von der Operncomposition fern hielt. Bis 1812 beschränkt sich seine Thätigkeit auf die Composition der Musik zu den Balleten »*Le retour d'Ulysse*« und »*Persée et Andromède*«, sowie einer Anzahl von Symphonien, ein misslungener Versuch, die Erfolge Haydn's auf diesem Gebiete auch für sich zu erringen.

Entmuthigt durch diese Reihe von Misserfolgen, zu denen noch das schnelle Verschwinden der 1813 aufgeführten komischen Oper »*Le prince troubadour*« hinzukam, überliess sich M. einer tiefen Verstimmung; ein Brustleiden, welches sich schon seit Jahren bei ihm entwickelt hatte, verschlimmerte sein Befinden bis zu einem Grade, dass ihm selbst das gewohnheitsmässige Componiren zur Unmöglichkeit wurde und ihm kaum die nöthigen Kräfte blieben, in dem Garten seines Häuschens in einer Vorstadt von Paris seiner Liebhaberei für Blumenzucht nachzugehen. In dieser Verfassung schilderte ihn der Akademiker, der nach seinem Tode die übliche Lobrede auf den Collegen zu halten hatte, mit folgenden Worten: »Bejammernswerthe Lage, deren traurigste Seite es ist, dass die Schwächung der geistigen Fähigkeiten mit der Abnahme der physischen nicht gleichen Schritt hält, und dass die Seele, mitten in dem Verfall ihrer Organe noch aufrecht, gleichsam deren Zusammensturz überwacht.« Noch einmal erschien M. vor der Oeffentlichkeit mit der Oper »*La journée aux aventures*«, deren grosser Erfolg zum Theil der Pietät des Publikums zuzuschreiben ist, und seiner Theilnahme für das Schicksal des Mannes, dem es so manchen Kunstgenuss zu danken hatte, zum Theil auch den vereinzelten Blitzen des Genius, die auch hier noch bemerkbar sind. Inzwischen hatte sein körperliches Leiden immer weiter um sich gegriffen, und er entschloss sich 1817 Paris zu verlassen, um unter dem milden Himmel der Provence Heilung zu suchen; doch sollte diese Reise weder seinem physischen noch seinem moralischen Befinden zum Vortheil gereichen; die Wohlthaten des Klimas konnten das Missbehagen nicht aufwiegen, welches ihm der Mangel seiner häuslichen Bequemlichkeiten, seiner Schüler und seiner Collegen verursachte. »Die Luft, die mir noch am meisten zusagt« schrieb er einem seiner Genossen am *Institut du France* »ist die, welche ich in eurer Mitte einathme. Für ein wenig mehr Sonne habe ich alle meine Lieblingsgewohnheiten geopfert, dem Umgange mit meinen Freunden entsagt und befinde mich nun allein, am Ende der Welt in einem Gasthause, von Menschen umgeben, deren Sprache ich kaum verstehe.«

Im Laufe des Sommers kehrte er nach Paris zurück, um noch einer Sitzung in der Akademie der schönen Künste beizuwohnen; es war die letzte, denn er starb am 18. Octbr. 1817 im Alter von 54 Jahren, allgemein betrauert, nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch von seltenen Charaktervorzügen. Seine strenge Rechtlichkeit, seine Uneigennützigkeit und seine Humanität waren allbekannt, und trotz eines grossen Maasses von künstlerischem Ehrgeiz war ihm der Geist der Intrigue durchaus fremd. Eine Menge von Thatsachen beweisen seine bis zum Aeussersten gehende Bescheidenheit, wenn es galt, aus seiner künstlerischen Stellung materielle Vortheile zu ziehen; so z. B. machte er dem Kaiser Napoleon I., als dieser ihm die durch Paisiello's Fortgang erledigte Kapellmeisterstelle anbot, den Vorschlag, sie zwischen ihm und Cherubini zu theilen. Sein ächt collegialischer Plan wurde allerdings durch Napoleon's Abneigung gegen Cherubini vereitelt; »*Ne me parlez pas de cet homme-là!*« war die Antwort des Kaisers, der nun den Kapellmeisterposten ungetheilt an Lesueur übertrug. Dennoch versuchte M. noch einmal, dem Nebenbuhler zu der ihm gebührenden Anerkennung zu verhelfen: nachdem er den Orden der neueingerichteten Ehrenlegion erhalten, war er unermüdlich bestrebt, für Cherubini die gleiche Auszeichnung zu erwirken, aber auch dies-

ual gelang es ihm nicht, die Schroffheit des Kaisers zu besiegen. M. war in Mann von Geist und Bildung; seine anregende Unterhaltung und ein glückliches Gemisch von Grazie und Einfachheit, von Ernst und Heiterkeit zeichneten seine Persönlichkeit auch in der grossen Welt vortheilhaft aus. Als wissenschaftlich gebildeter Musiker bewährte er sich durch zwei in den iffentlichen Sitzungen der Akademie vorgetragene Berichte »Ueber die Zukunft ler Musik in Frankreich« und »Ueber die Arbeiten der nach Rom gesandten chüler der Conservatoriums«, beide veröffentlicht im fünften Bande des »*Maazin encyclopédique*« (Paris, 1808). Die Ehren, die man ihm nach seinem Tode sowohl in Frankreich als in Deutschland erwies, lassen keinen Zweifel ezüglich des hohen Ranges, den er in der Künstlerwelt einnahm Noch fünf Jahre nach seinem Hinscheiden gestaltete sich die Aufführung seiner als Bruchtück hinterlassenen, von seinem Neffen und Schüler Daussoigne vollendeten)per »*Valentine de Milan*« zu einer Gedächtnissfeier von nationalem Charakter; lle Schriftsteller und Musiker, die mit der Komischen Oper in Verbindung stanlen, waren bei dieser Vorstellung anwesend, um dem Haupte der französischen chule ihre Huldigung darzubringen, und das gesammte Publikum erhob sich on den Sitzen in dem Moment, wo die Büste M.'s auf der Scene erschien, m von den Mitwirkenden bekränzt zu werden.

Ausser den bisher erwähnten Opern hat M. noch folgende componirt: *Hypsipile*« (1784) »*Arminius*« (1794) »*Scipion*« (1795) »*Tancrède et Clorinde*« 1796), alle vier von der Grossen Oper angenommen, doch niemals zur Aufihrung gebracht. Auch die Opern »*Sesostris*« und »*Agar dans le désert*« kamen icht in die Oeffentlichkeit, so wenig wie die Ouverture, Zwischenactsmusik nd Chöre zur Tragödie »König Oedipus«. Ferner schrieb er die Musik zu en Balletten »*Le jugement de Paris*« (1793) und »*La Dansomanie*« (1800), ur Gelegenheitsoper »*Le pont de Lodi*« (1797) zur komischen Oper »*La toupie t le papillon*« zum Melodrama »*Les Hussites*«, endlich in Gemeinschaft mit Berton, Kreutzer und Nicolo Isonard die komische Oper »*Le baiser et la quittance*« und mit Berton, Paer und Kreutzer die grosse Gelegenheitsoper »*L'Orilamme*«. Auch schrieb M. die Musik zu einer grossen Zahl von Hymnen nd patriotischen Gesängen für die nationalen Feste unter der Republik, von enen der »*Chant du départ*«, »*Chant de victoire*«, »*Chant du retour*« und »*Chanson e Roland*« (für das Gelegenheitsstück »*Guillaume le conquérant*«) besonders erühmt geworden sind. Eine von ihm zur Einweihung der Statue Napoleon's n Saal der öffentlichen Sitzungen des Instituts componirte Cantate ist in 'artitur erschienen. Die Gesammtzahl seiner Opern beläuft sich auf zwei nd vierzig. — Eine Biographie M.'s von seinem Freund Vieillard erschien in 'aris 1859. Die eingangs erwähnte historische Notiz von Quatremère de Quincy urde 1818 in einer der öffentlichen Sitzungen der Akademie der schönen Künste in Paris vorgelesen und erschien ebenda in demselben Jahre bei 'irmin Didot. — m.

Mei, Orazio, geboren zu Pisa 1719, ein Schüler Clari's, verdienter Kirchencomponist, dessen »*Stabat mater*« besonders erwähnenswerth ist; er tarb 1795 zu Livorno.

Meibom, Markus, berühmter Philologe und eifriger Forscher auf dem ebiete der altgriechischen Musik. Er ist zu Tönningen im Holstein'schen 630 geboren. Am Hofe der Königin Christine zu Stockholm wurde ihm elegenheit, seine Anschauungen von der Art der griechischen Musik auch raktisch darzulegen, indem die Königin nach seiner Angabe mehrere Musikstrumente der Griechen anfertigen liess, mit denen er dann ein griechisches oncert bei Hofe veranstaltete. M. trat dabei als Sänger auf, reizte damit ldess nur die Lachmuskeln der Hörer, was ihn in einen solchen Zorn vertzte, dass er dem Liebling der Königin, dem jungen Bourdelot, eine Ohrfeige ersetzte, weil er ihn für den Anstifter des allgemeinen Gelächters hielt. Er urde vom Hofe und aus dem Lande gewiesen, und obwohl er mehrfache An-

stellungen erlangte in Kopenhagen und Amsterdam, konnte er doch zu keiner Ruhe gelangen; er starb in Dürftigkeit 1711. Sein Hauptwerk ist: »*Antiquae Musicae auctores septem. Graece et latine Amstelodami àpud Ludovicum Elzevirum*« (Vol. I. und II., 1652); es enthält die Schriften von Aristoxen, Euclid, Nicomachus, Alypius, Gaudentius, Bacchius und *Aristidis Quintiliani de Musica libri III.*

Meier, Peter, Rathsmusicus zu Hamburg (um 1650), gewann einige Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Liedes, indem er 50 Lieder von Joh. Rist, des Edlen Dafni's aus Cymbrien, mit Melodien versah und 1651 in Hamburg bei Jakob Rebenlein herausgab.

Meijroos, H. A., geboren zu Enkhuijzen am 18. Febr. 1830, tüchtiger Dirigent und guter Violinist, lebt als Musikdirektor in Arnheim, eifrig für die Pflege seiner Kunst wirkend. Er hat sich auch als Componist bereits hervorgethan und namentlich schöne Lieder geschrieben.

Meiland, Jakob, in Senftenberg geboren, wurde er zunächst in der kurfürstl. Kapelle in Dresden zur Musik erzogen, ging dann nach Italien, wo er in den Städten Rom und Venedig bei den Meistern Contrapunkt studirte. Später war er Kapellmeister des fürstl. Hofes zu Anspach, trat 1575 in den Ruhestand und starb 1577. Seine »XXXIII Motetten«, wie die »*Cantiones sacrae*« (1573 und 1576) und die »*Harmoniae sacrae*« gehören mit zu den bedeutendsten Werken seiner Zeit. Mit seinen »XVI weltlichen teutschen Gesängen« aber half er die neue Musikpraxis mit wesentlich fördern.

Meinardus, Ludwig, geboren am 17. Septbr. 1827 in Hooksiel im Oldenburg'schen, besuchte das Conservatorium in Leipzig und ging dann nach Weimar zu Fr. Liszt. Von 1853 bis 1865 leitete er die Singakademie in Glogau, lebte dann mehrere Jahre in Dresden, und jetzt in Hamburg als Musikreferent. Seine Compositionen, unter denen namentlich seine Oratorien »König Salomo«, »Simon Petrus«, »Gideon« und »Luther in Worms« zu nennen sind erwarben ihm die Achtung seiner Kunstgenossen.

Meissner, August Gottlieb, geboren in Bautzen am 7. Novbr. 1753 studirte in Leipzig und Wittenberg die Rechte, beschäftigte sich aber auch mit Philosophie und schönen Wissenschaften. Er kam im J. 1778 als Kanzlist beim Geheimen Concilium nach Dresden und avancirte bald zum Geh. Archiv Registrator. 1785 wurde er als Professor der Aesthetik und klassischen Literatur nach Prag berufen und starb 1807 als Consistorialrath und Director der höheren Lehranstalten in Fulda. In Leipzig hatte er nach französischen Vorlagen, welche von der Seyler'schen Schauspielgesellschaft gespielt wurden mehrere Operntexte geschrieben, von denen Hiller »Das Grab des Mufti« Seydelmann »Arsenal« und »Der Alchymist« componirten. M. wurde bekannt durch eine reiche literarische Thätigkeit, insbesondere auch durch eine Biographie seines Freundes, des kurfürstl. sächsischen Kapellmeisters J. G. Naumann.

Meissner, Philipp, Clarinettenvirtuos, geboren am 14. Septbr. 1748 zu Burgreppach in Franken, gründete, nachdem er in Paris seine Ausbildung vervollkommnet, in Würzburg eine Clarinettenschule, die den besten Erfolg erzielte.

Meister, Carl Severin, Verfasser des trefflichen Buches »Das katholische Deutschland in seinen Singweisen« (Erster Band, Freiburg im Breisgau, 1862).

Meisterfuge *(Fuga ricercata)* heisst die Fuge im strengsten Stil, wenn sie mit den Künsten des höhern Contrapunkts, des Canons, wie den verschiedenen Arten des doppelten Contrapunkts, den rhythmischen Veränderungen des Themas u. s. w. ausgestattet ist.

Meistersinger, Meistersänger. Die öffentlichen Zustände in Deutschland entbehrten zu Anfang des 14. Jahrhunderts mit dem Aussterben der »Minnesinger« (s. d.) und mit dem Erlöschen des Minnegesangs alles dessen, was der nationalen lyrischen Dichtung hätte förderlich sein können. Nach aussen geschah nichts Ruhmwürdiges und Anregendes mehr, im Innern herrschte Rechtlosigkeit und Faustrecht. Die beiden bevorrechteten Stände, Adel und Geist

lichkeit, verloren mehr und mehr an Ansehen und Einfluss und deshalb auch an sittlicher und geistiger Bildung. Ihnen gegenüber erhob sich zu gesteigerter Tüchtigkeit und Bedeutsamkeit der ehrsame Bürgerstand. Er nahm die heimische Kunstpoesie mit Eifer und Gewissenhaftigkeit auf. Dadurch gewann diese allerdings an Volksthümlichkeit, die der ritterlichen Dichtung des vorhergehenden Zeitraums gefehlt hatte; zugleich aber büsste sie die ideale Richtung ein und verlor sich in handwerksmässigem Formalismus, vermischt mit etwas übertünchter Rücksicht auf sittliche Belehrung. Diese bürgerliche Dichtung, welche jetzt an die Stelle der zuerst geistlichen, dann ritterlichen Kunstpoesie tritt, führt den ausschliesslichen Namen des »Meistersangs« im Gegensatz gegen den früheren »Minnegesang«. Mithin heissen M. oder M. die Dichter bürgerlichen Standes, welche seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts die im 12. und 13. Jahrhundert von den höfischen Dichtern oder den »Minnesingern« begründete und ausgebildete lyrische Kunstdichtung in einer durch ihre Standesverhältnisse und durch die Zeitrichtung bedingten Weise fortsetzten.

Ihren Ursprung führt die sagenhaft ausgeschmückte Ueberlieferung der Singschulen auf Heinrich von Meissen, den »Frauenlob« zurück. »Frauenlob« wurde dieser M. genannt, entweder wegen des Lobes, das er den Frauen widmete, oder von seinem berühmten Lobgesang auf die heilige Jungfrau, oder auch noch, weil er in seinem Streitlied gegen den Schmidt »Regenbogen« dem Worte »Frau« vor dem Worte »Weib« den Vorzug giebt. Um 1260 geboren, übte er seine Kunst lange an süd- und norddeutschen Fürstenhöfen aus. Er liess sich nach 1311 in Mainz nieder, wo er, der Sage ungetreu, nicht die erste M.schule stiftete, aber doch eine Vereinigung von Sängern unter bestimmten Formen gegründet zu haben scheint. 1318 verstarb er zu Mainz. Frauen sollen seinen Leichnam in die Domkirche getragen, ihn beweint und seinen Grabstein durch Weinspenden geehrt haben. Statt dieses Grabsteins, der 1744 zerbrochen wurde, ist ihm 1842 ein neues Denkmal (von Schwanthaler) gesetzt worden. Seine Gedichte zeigen poetisches Gemüth und Gedankenreichthum, leiden aber an gezwungenem Ausdruck und aufgebauschter Gelehrsamkeit, welche wahrscheinlich die späteren M. zu der unbegründeten Annahme veranlasst hat, dass er Doctor der Theologie gewesen sei. Am vollständigsten hat die Gedichte Ettmüller 1843 in Quedlinburg herausgegeben. Vereine zu gleichem Zwecke, wie der Mainzer, wurden dann nach und nach an vielen oberdeutschen Orten und besonders in den Reichsstädten gegründet. Nur hinter den Mauern der Städte konnten damals friedliche Künste und Gewerbe blühen. Zünfte entstanden, und die Gesetze dieser erstreckten sich nicht nur über Handwerke, sondern auch über die sogenannten freien Künste, die Dichtkunst und Musik. Die ehrsamen Bürger und Handwerker, namentlich, wie schon oben angedeutet, der Reichsstädte fanden Vergnügen daran, an langen Winterabenden die Lieder und poetischen Erzählungen der Minnesinger zu lesen. Bald versuchten diejenigen unter ihnen, die sich dazu am meisten befähigt fühlten, auch solche Lieder zu machen und lasen und sangen sich dann Gevatter Schumacher, Schmied, Leinweber, Zinngiesser u. A. ihre Lieder gegenseitig vor. Eine solche, grösstentheils aus Handwerkern bestehende geschlossene Verbindung musste sich nothwendig zunftmässig gestalten und auch der Kunst einen handwerksmässigen Charakter, einen schulmässigen Betrieb und ihren Leitern und Pflegern eine zunftmässige Rangordnung geben. Die alten Minnesänger waren ihrer Logik nach ihre Vorgänger und Zunftgenossen, darum stellten sie nach der Zahl der 12 Apostel folgende 12 Meister — darunter waren Minnesänger des 12., 13. und 14. Jahrhunderts — als Gründer ihrer Kunstschulen auf. Es waren: 1) der schon genannte Heinrich von Meissen (Frauenlob), 2) Heinrich Müglin (um 1360), 3) Klingsohr (zu Anfang des 13. Jahrhunderts), 4) Boppo, 5) Walther von der Vogelweide, 6) Wolfram von Eschenbach, 7) Marner, 8) Barthold Regenbogen (Schmied), 9) Singinar, 10) Conrad von Würzburg, 11) Kantzler (Fischer) und 12) Stoll (Seiler).

Zu Ehren dieser 12 Apostel hatte die Nürnberger M.schaft, zu Hans Sachs Zeit, auf dem Marktplatz daselbst eine Gedenktafel aufhängen lassen, auf welcher ein Garten mit promenirenden Personen abgebildet war. Die Tafel trug folgenden Vers:

Zwölf alte Männer vor viel Jahren
Thäten den Garten wohl bewahren
Vor wilden Thieren, Schwein und Bär'n
Die wollten ihn verwüsten gern,
Die lebten, als man zählt fürwahr
Neunhundert zwei und sechzig Jahr'.

Die genannten 12 M. waren die 12 alten Männer und der Garten soll der Rosengarten bei Worms sein, in welchem die alten M. ihre dichterischen Lanzen brachen. Nach 50jährigem Bestehen der M.schulen liess Kaiser Karl IV. ihnen einen Freibrief und Wappen mit Krone ausstellen. Ob dies nun ein ganz neues Wappen, oder die Ergänzung eines alten war, darüber lässt sich historisch Bestimmtes nicht nachweisen. Man scheute sich sogar nicht, die 12 Vertreter als Urahnen und Stifter aus Otto des Grossen (936—973) Regierungszeit zu entlehnen. Die ganze Dauer soll nachweislich etwa 400 Jahre betragen haben. Das 14. Jahrhundert wies Schulen in Colmar, Frankfurt a. M., Mainz, Prag, Strassburg, Würzburg und Zwickau auf; das 15. und 16. Jahrhundert ist repräsentirt durch Muscatblut, Behaim, Folz, Rosenblüt, Adam Puschmann, Hadlaub und den vorzüglichsten M., den Nürnberger Schumacher Hans Sachs (1494—1576); neben ihm fungirten und florirten in Nürnberg allein 250 Meister. Dann waren vertreten die Städte: Augsburg, Breslau, Danzig, Görlitz, Heilbronn, Regensburg, Ulm. Mit dem 17. Jahrhundert begannen die Schulen der M. einzugehen. Die letzte Genossenschaft erhielt sich in Ulm bis 1839 und ihr Inventar kam an den Liederkranz daselbst. Wenn wir nicht irren, ist das letzte Mitglied der Ulmer M.genossenschaft hochbetagt daselbst 1876 verstorben. Im Süden Deutschlands blühten die meisten Singschulen der Meistersänger. Die Mark Brandenburg, Mecklenburg, Pommern und Sachsen waren kaum vertreten. Hans Sachs hat allein 4275 Meisterlieder (Bar), überhaupt aber 6048 Werke in 34 Foliobänden gedichtet, deren Druck von ihm nicht gestattet wurde. Erhalten hat sich von ihm das Kirchenlied: »Warum betrübst Du Dich mein Herz« und die »Wittenbergische Nachtigall«. Betrachten wir nun genauer die Dichtungen der M. Ihre Versuche im Lyrischen beschränkten sich meist auf geistliche Lieder und im Epischen auf gereimte Erzählungen biblischer Geschichten, wobei sie auch mit deutscher Gründlichkeit das eigentliche Lehrgedicht übten und cultivirten. Das rein Aeusserliche, die feste Beobachtung der Regeln, deren Inbegriff die Tabulatur hiess, ward jetzt zur Hauptsache. Nach dieser bestand jedes Lied (Bar) aus mehreren Abtheilungen von beliebiger Anzahl (Gesätze); jedes Gesätz aus zwei Stollen (Strophe und Antistrophe), die nach derselben Melodie gesungen wurden. Nach jedem Gesätze folgte ein Abgesang von anderem Versmaasse und neuer Melodie. Den Beschluss machte jedesmal wieder ein einzelner Stoll, nach der Melodie des letzten Gesätzes.

Zur strengeren Bewahrung der Reinheit in Sprache und Prosodie hatte die Zunft ein langes Verzeichniss von verpönten 32 Hauptfehlern, die alle ihren Namen haben. Jeder M., der ein neues Versmaass erfand, musste auch zugleich eine neue Melodie geben. Beides ward unter dem Namen der Weise oder des Tons verstanden. Solcher Weisen oder Töne gab es eine grosse Menge, bis zu Strophen von 30 und mehr Versen. Sie führten die eigenthümlichsten Namen: die Beerweis, die Brundelweis, die spitzige Pfeilweis, die Blasii-Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die englische Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drahtweis, der Blutton und der wohl zufälligen Veranlassungen zuzuschreibenden Benennungen mehr. Die Vorsteher der Zunft hiessen Merker, weil sie auf die Fehler in Dichtung

und Gesang zu achten (merken) und sie mit Geld zu strafen hatten. Wie andere Zünfte, so hielt auch die M.zunft ihre Zusammenkünfte auf ihrer Herberge oder Zeche. Sie veranstalteten aber auch häufig öffentliche Singschulen (Singübungen) in Kirchen. In Nürnberg luden sie die Zuhörer zu solchen Uebungen durch öffentlich ausgehängte Tafeln, welche mit Sinnbildern verziert waren, ein. Solche Tafeln zeigten z. B. Christus am Kreuze mit König David, die Harfe spielend, dann die Geburt Jesu, und eine auch das Bildniss von Hans Sachs, zur Verherrlichung der Zunft und als Prototyp aller Zunftgenossen. Die Singschule wurde zu Nürnberg in der Katharinenkirche gehalten. Den Anfang machte ein Freisingen, das heisst, ein Jeder, der auch nicht M. war, konnte nach freier Wahl singen, was er wollte, er erhielt dafür weder Lob, Tadel, Preise noch Strafe. Dann begann das Hauptsingen, welches die M. selbst und nur von Gegenständen aus der heiligen Schrift hielten und das der Beurtheilung der »Merker« unterworfen war. Diese sassen auf einer Erhöhung unweit des Altars an einem Tische, der durch einen Vorhang verdeckt war. Diesen Platz nannte man das »Gewerke«. Der erste der vier Merker gab Acht, ob das Gesungene mit dem übereinstimmte, was die vor ihm aufgeschlagene Bibel verlangte; der zweite auf die Prosodie; der dritte auf die Reime und der vierte auf die Melodie. In dieser durften nämlich niemals fremde Töne oder leere Verzierungen vorkommen. Alle Merker zeichneten die wahrgenommenen Fehler fleissig auf, und dem, der am glattesten (fehlerfreiesten) gesungen hatte, ertheilten sie den Preis. Dies war eine Kette, woran Münzen hingen, auf deren einer — einem Geschenk von Hans Sachs — der König David abgebildet war. Daher hiess dann auch seit Hans Sachs das ganze »Gesänge« der David, und der Sieger der Davidgewinner. Er hatte das Recht, das nächste Mal mit im Gewerke zu sitzen und auf Befragen seine Stimme zu geben. Der es nach ihm am besten machte, wurde mit einem Kranz von künstlichen Blumen geschmückt. Er stand bei der nächsten Singschule an der Kirchenthür und sammelte von den Zuhörern Geld ein. Wer einmal Davidgewinner war, hatte das Recht, Lehrlinge der M.kunst zu ziehen. Meister ward aber erst derjenige, der es verstand, neue Melodien zu erfinden. Wer nur die Fertigkeit des Singens besass, hiess Sänger. Der Unterricht war kostenfrei. Die Instrumente, worauf die M. ihre Lieder und Gesänge begleiteten, waren Cither, Fiedel (Violine) und Harfe.

Das gedruckte Programm, welches in Nürnberg unterhalb der Tafeln angeklebt wurde, war folgenden Inhalts: »Nachdem aus Vergunst von einem Hochedlen Fürsichtigen Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen auf heut eine öffentliche christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preis, auch zu Ausbreitung seines heiligen göttl. Worts, derhalben soll auf gemeldeter Schul nichts gesungen werden, denn was heilig. göttliche Schrift gemäss ist. Auch sind verboten zu singen alle Strafer und Reizer, daraus Uneinigkeit entspringen, desgleichen alle schandbaren Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David oder Schulkleinod verehret werden, und der nach ihm — mit einem schönen Kränzlein«. Unsere Kenntniss von dem Verfahren in den späteren Singschulen verdanken wir grösstentheils dem görlitzer Schuhmacher Puschmann und dem Professor zu Altorf, Johann Christoph Wagenseil. Jener, ein Schüler von Hans Sachs, schrieb aus eigener unmittelbarer Kunde seinen »Gründlichen Bericht des deutschen Meistergesanges« (Görlitz, 1573) und dessen vermehrte Ausgabe unter dem Titel »Gründlicher Bericht der deutschen Reimen oder Rhythmen etc.« (Frankfurt a. O., 1596), beide grösstentheils ausgezogen in Büschings »Sammlung für altdeutsche Literatur«. Wagenseil hat ein »Buch von der Meistersänger holdseliger Kunst« aus andern Büchern und mündlichen Nachrichten zusammengetragen. Th. R.

Melancolico = schwermüthig, traurig (Vortragsbezeichnung).

Meleketa, Meleket, Kenet, Keren, ein nur im Kriege gebräuchliches

trompetenartiges Instrument der Aegypter, Abyssinier und Aethiopier. Sein Hauptbestandtheil ist ein 5 Fuss 4 Zoll langes Rohr, an dessen Mündung ein rundes Stück Kürbis als Schallbecher befestigt ist. Das Instrument giebt nur einen einzigen sehr lauten und rauhen Ton.

Meliš, Emanuel Anton, geboren zu Zminné bei Pardubitz in Böhmen, besuchte das Gymnasium in Königgrätz und die Humanitätsschule in Prag, um sich dem Staatsdienst zu widmen. 1855 wurde er Postdirektions-Accessist in Prag, verliess aber schon im folgenden Jahre diese Stelle, um ganz der Musik zu leben, und wirkt seitdem für die wissenschaftliche Entwickelung der Musik Böhmens mit Erfolg. 1858 gründete er die Musikzeitschrift »Dalibor«, in welcher er eine Reihe für die Geschichte der Musik in Böhmen wichtiger Aufsätze veröffentlichte. Daneben war er auch für die Hebung der praktischen Musik in Böhmen, namentlich des Männergesanges, thätig. Einen Beweis für die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Gegenstand erfasst, giebt der Artikel »Böhmens Musikgeschichte« in dem vorliegenden Werke. Seit 1861 ist M. mit der böhmischen Dichterin Antonie Meliš-Körschner (geboren 1833 in Ofen) vermählt, welche eine Reihe gediegener Künstlernovellen schrieb, von denen einzelne auch ins Deutsche übersetzt sind. Ihre sinnigen Gedichte wurden vielfach componirt.

Melisma. Man bezeichnet damit die, den einzelnen Hauptton durch Wechsel- und Nebennoten ausschmückende Gesangsfigur. Diese M.n entstehen durch das sogenannte Diminuiren, das die Haupttöne in die entsprechende Anzahl von Tönen mit geringerem Wèrth zerlegt, und das Coloriren, das zum Schmucke des Gesanges jene Figuren einführt. Diese werden beim Gesange in der Regel auf eine Silbe, und zwar auf den Vocal derselben gesungen; zum Unterschiede von diesem colorirten Gesange heisst jener schmucklose, bei welchem vorwiegend jede Silbe nur einen Ton erhält, der syllabische Gesang. — Im Grunde ist auch der, nur durch dia sogenannten Spielmanieren, Vorschlag, Triller u. s. w. verzierte Gesang schon melismatisch, ebenso wie die in derselben Weise veränderte Instrumentalmelodie.

Melodestik, nach Jean Paul die Lehre der Kunst der Melodie.

Melodica, ein Pfeifenwerk mit Claviatur, das der, seiner Zeit berühmte Orgel- und Clavierbauer Johann Andreas Stein zu Augsburg erfand. Es hatte die Form eines kleinen Flügels von 3½ Fuss Länge und war so gebaut, dass es auf ein Clavier gestellt werden konnte, auf welchem der Spieler die Begleitung zu der auf der M. ausgeführten Melodie spielte.

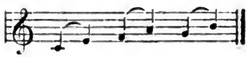
Melodicon ist ein, von Peter Riffelstein zu Kopenhagen 1800 erfundenes Clavier, bei welchem die Töne durch Stimmgabeln hervorgebracht wurden.

Melodie (von μέλοσ, der Gesang, das Lied) ist eine, nach bestimmten ästhetischen Gesetzen geordnete Tonfolge, im Gegensatze zur Harmonie, welche mehrere Töne nach eben solchen ästhetischen Gesetzen zu einem Gesammtklange verbindet. Diese Gesetze beruhen zunächst für beide, für die M. wie für die Harmonie, auf dem Verhältnisse der Töne zu einander. Diese sind nicht indifferent zu einander, sondern sie treten in nähere oder entferntere Wechselbeziehung. Dies Verhältniss macht sich schon bei der Bildung der Tonleiter geltend. Bekanntlich vermögen wir eine ungleich grössere Menge von Tönen zu erzeugen, als wir künstlerisch verwerthen; unser Ohr vermag nur die vollkommenen, deutlich von einander geschiedenen, in nahen und darum erträglichen Verhältnissen stehenden Intervalle zu unterscheiden, und so heben sich aus der Reihe der möglichen Töne eine kleine Zahl bestimmt geschiedener heraus, mit denen der künstlerisch schaffende Menschengeist zu operiren beginnt. Dieser Prozess aber gestaltet sich zu verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern in eigenthümlicher, abweichender Weise, und auf der besonderen Art desselben beruht die eigenthümliche Entfaltung der M. Die vorchristlichen Völker gewannen eine solche nur in sehr beschränktem Maasse. Ihnen imponirte mehr der einzelne Ton und die Macht des einzelnen Inter-

alls, weshalb sie auch wenig über die Erfindung einzelner melodischer Phrasen inausgelangten. Einige Völker haben sich selbst mit einer unvollständigen Tonleiter begnügt, und die, welche sogar unser kleinstes Intervall, die Seunde, wiederum in noch engere Intervalle theilten, wie die Inder und die riechen, und einen grösseren Tonreichthum gewannen, thaten das doch nur auptsächlich in dem Bestreben, charakteristisch wirkende Intervallenschritte u erhalten, mit denen sie ihrer Sprache energisch erhöhten Klang und künsterische Form gaben. Für die selbstständige Entfaltung der M. in abgeschlosenen Formen war es absolut nothwendig, dass die diatonische Tonleiter aus er Masse der möglichen Töne sich ablöste und dass sie dann nicht in ihren inzelnen Schritten, sondern als Ganzes gefasst zur Grundlage des künstlerischen chaffens gemacht wurde. Diese ist, namentlich in ihrer seit dem 17. Jahrundert allmälig sich festsetzenden Construktion als Normaltonleiter, selbst chon ein ebenmässig gegliedertes Ganze, das erst die Möglichkeit gewährt, benso gegliederte Kunstwerke auf ihr zu erbauen. Sie ist aus Ganz- und Halbstufen zusammengesetzt, und diese sind so gelegt, dass die ganze Tonleiter n zwei gleich construirte Hälften getheilt ist:

c—d—e⌢f; g—a—h⌢c.

Die Halbstufen bilden das Abschliessende der Bewegung und sie ergeben zugleich die Angelpunkte: *c* als Tonika, *f* als Unterdominant und *g* als Dominant. Diese wirken nicht nur gestaltend, sondern sie bedingen zugleich lie nähere oder entferntere Beziehung der einzelnen Töne zu einander; die Töne der Tonleiter ordnen sich in drei Gebiete, das der Tonika, *c—e—g—c;* las der Dominant, *g—h—d—g*, und das der Unterdominant, die nicht willkürlich vermischt werden dürfen, soll eine künstlerisch wirkende M. erzeugt werden. Die Terz ist ein durchaus wohlklingendes Intervall, allein sie kann übelklingend wirken, wenn jene Regel nicht beobachtet wird:



Alle drei Terzen sind gleich, und doch werden in dieser Verbindung nur die beiden ersten melodisch gut wirken, nicht aber die dritte, weil hier Unterdominant und Dominant, als die entferntesten Gebiete, unvermittelt verbunden werden. Für die Fortschreitungen in Secunden wird diese Anordnung weniger wesentlich, denn die Secunde ist ein durchaus melodisches Intervall; die Terz ist es an sich ebenso, nur nicht, wie wir sehen, in allen Folgen. Dasselbe gilt von ihrer Umkehrung, der Sext; auch die Quart ist ein melodisches Intervall, aber nicht, und zwar aus dem ähnlichen bei der Terzenfolge angeführten Grunde: die Quart *f—h*, der Tritonus, bei dem gleichfalls die entfernteren Gebiete der Ober- und Unterdominant unvermittelt verbunden erscheinen. Dass wir in unserer modernen Musik das Unmelodische dieser Intervalle nicht mehr so ausgeprägt empfinden, liegt darin begründet, dass wir unser Material mehr harmonisch construiren. Das am wenigsten melodische Intervall der Tonleiter ist die Septime, der nahen Octave halber, nach welcher das Ohr zu stark verlangt, um Beruhigung bei jener zu finden. Hier vermag die harmonische Unterlage zu mildern, denn diese ist mit der, der Tonika eng verbunden, dessen ungeachtet wird die Ausführung dieses Intervalls dem Organ immer Schwierigkeiten bereiten. Das gilt auch von der, weiter als in der Tonleiter begründeten Folge an sich sangbarer Intervalle. Schon bei einer anderen Abgrenzung der Tonleiter:

c—d—e; f—g—a—h—c

wird die Ausführung der letzten Hälfte dem Sänger Schwierigkeit bereiten,

weil hier drei Ganzstufen auf einander folgen. Diese Schwierigkeiten wachsen, wenn die Zahl der Ganzstufen noch vermehrt wird:

c — d — e — fis — gis — ais — his.

Wohl vermag hier die harmonische Grundlage die Ausführung zu unterstützen, allein das Organ wird auch dann nur widerwillig folgen. Noch mehr ist dies natürlich bei den weiteren Intervallen, den Terzen, Quarten u. s. w. der Fall, die in solch melodisch unvermittelter Folge selbst bei genügender harmonischer Unterstützung fast unausführbar werden. Weniger Schwierigkeiten bereiten natürlich die, eine Octave überschreitenden Intervalle, so weit sie eben nur die Wiederholungen der einfachen Intervalle der Tonleiter sind: die grosse None, Decime, Duodecime u. s. w. und so weit sie überhaupt dem Gesangsorgan noch bequem erreichbar sind.

Mit den chromatischen Tönen der Tonleiter gewinnen wir die reichere Ausschmückung der Intervalle, und zwar in doppelter Weise, als eine Trübung oder als eine Steigerung derselben; im Gesange und bei jenen Instrumenten, bei denen der Ton jedesmal frisch erzeugt wird und nicht wie bei den Tasteninstrumenten feststeht, erscheint *des* als eine Trübung von *d*, und das enharmonische *cis* als ein gesteigertes *c*; *es* als eine Trübung von *e*, *dis* aber als eine Steigerung von *d* u. s. w. Diese besondere Charaktereigenthümlichkeit der chromatischen Töne wird noch dadurch gesteigert, dass bei natürlicher Führung *cis* aufwärts nach *d*, *des* aber abwärts nach *c* strebt, und in dieser Weise wird selbst die Wirkung dieser Töne bei Instrumenten mit feststehenden Tönen alterirt, wenn auch nur in unserer Idee. In derselben Weise werden natürlich auch die andern Intervalle charakterisirt, die kleine Terz ist eine getrübte, die übermässige eine gesteigerte grosse Terz u. s. w. Damit sind wir auf eine neue Anschauung, auf die besondere Wirkung der M. geführt worden. Schon in ihrer verschiedenen Führung im Grossen und Ganzen macht die Tonfolge einen verschiedenen Eindruck. Die aufsteigende Tonfolge bewirkt eine Erhebung, die absteigende eine Versenkung der Grundstimmung, und die schweifende, aus ab- und aufsteigenden Tonfolgen gemischte, bewirkt ein Auf- und Abwogen der Stimmung in uns. Ruhiger dahinfliessend ist die Bewegung, wenn sie stufenweise, unruhiger, wenn sie sprungweise erfolgt. Mehr in grossen und weitgehaltenen Umrissen erscheint die Stimmung in ihr ausgeprägt, wenn sie sich in den diatonischen Intervallenverhältnissen der Tonleiter bewegt, reicher und feiner charakterisirt, wenn sie auch die chromatischen herbeizieht, aber sie verliert an allgemeiner Verständlichkeit, je mehr sie sich dadurch von der ursprünglichen Tonleiter entfernt.

Als ein wesentlichster Faktor dieser Wirkung erscheint dann aber der Rhythmus, und zwar als selbstständig wirkende Macht und zugleich als formbildende. Jene beschäftigt uns hier weniger, sie wird in dem selbstständigen Artikel Rhythmus (s. d.) eingehend behandelt. Für die M. besonders bedeutungsvoll wird der Rhythmus, indem er sie ebenmässig zum Kunstwerk gliedert und dadurch erst ihre künstlerische Wirkung bedingt. Der Ton und Intervallenschritt sind in ihrer Wirkung noch ganz sinnlich reizvoll; erst indem sie unter dem Einflusse des Rhythmus zu kunstmässig gegliederten Formen zusammengestellt werden, gewinnen sie einen bestimmten Inhalt. Dem widerspricht anscheinend die Choral-M., die nach gewöhnlicher Anschauung des Rhythmus entbehrt, was indess nicht der Fall ist; dieser ist vorhanden, nur nicht in bunter Mannichfaltigkeit. Die einzelnen Taktglieder haben meist das gleiche Maass, aber sie sind durch den Accent unterschieden, und dieser nur accentuirende Rhythmus ist der einzig entsprechende für den Choral als kirchliches Gemeindelied; das Bewusstsein von der Nähe Gottes giebt dem Geist jene einheitliche Stimmung, welcher dieser nur accentuirende, nicht auch quantitirende Rhythmus durchaus entspricht; dabei ist er sehr wohl geeignet, die Strophe mit herausbilden zu helfen, indem die Accorde unter

sich abgestuft werden. Aus der Reihe derselben wird einer zum Mittelpunkt gemacht, welcher das Maass der übrigen bestimmt. Dabei werden die Verszeilen oft noch dadurch besonders wirksam herausgebildet, dass die vorletzte Silbe derselben, wenn sie lang ist, eine um das Doppelte des ursprünglichen Zeitwerthes verlängerte Note erhält.

Für die feinere Charakteristik der M. bietet die fast unendliche Darstellung der Sprachmetrik durch die musikalische Rhythmik eine Fülle von treffenden Mitteln. Sie ist im Stande, jedes einzelne Metrum in allen Graden der Wirkung von der lastenden, schwerfälligen Bewegung bis zur leichtest beschwingt dahinsausenden darzustellen. Jener Reiz der melodischen Tonfolge gewinnt so durch den Rhythmus nunmehr charaktervollste Eindringlichkeit. Er ist demnach ein durchaus nothwendiger Faktor der melodischen Wirkung, ohne ihn ist diese nicht nur plan- und ziellos, sondern auch zugleich meist unkünstlerisch. So wesentlich nothwendig ist ihr die dritte Macht der musikalischen Wirkung, die Harmonik, nicht. Wenn wir uns heute nur noch sehr schwer eine M. ohne harmonische Grundlage denken können, so ist diese doch thatsächlich vorhanden. Die M.n des alten gregorianischen Kirchengesanges sind ganz ohne Rücksicht auf Harmonie erfunden, diese entwickelte sich erst im Laufe der Jahrhunderte aus dem einstimmigen Gesange. Eine wohlgebildete, nach den oben angedeuteten Grundsätzen erfundene M. muss natürlich auch ohne harmonische Grundlage ihre Wirkung thun, wenn auch nicht eine so vollständige, wie mit derselben. Denn die Harmonik hilft nicht nur die formelle Gliederung der M. herausbilden, sondern sie bringt auch neue Mittel der Charakteristik, was hier nicht weiter nachzuweisen ist. Erwähnt sei nur noch, dass der Harmonik gegenüber wiederum die M. als das die Wirkung idealisirende Moment erscheint. Die Accorde sind das, der Idee gegenüber noch rohe, ungeformte Material, dem erst dadurch, dass sie melodisch in Fluss gerathen, künstlerische Form aufgenöthigt wird; das geschieht natürlich durch die Homophonie, bei welcher die Hauptstimme nur eine M. führt, der sich die anderen begleitend unterordnen, weniger, als durch die Polyphonie, bei welcher die Harmonik durch lauter selbstständige Stimmen dargestellt wird. Weiterhin unterscheiden wir genau die Vocalmelodie von der Instrumentalmelodie. Jene muss in der Sprach-M. das der Rede eingewirkte musikalische Element beachten; sie muss die Sprachaccente mit aufnehmen, in welchen bereits ein Theil des Gefühlsgehalts Ausdruck gefunden hat, und bei metrischen Gesängen zugleich das Versgebäude nachbilden, in welchem der Inhalt bereits Gestalt angenommen hat. Die Instrumental-M. ist an eine derartige Beschränkung nicht gebunden, sie ist frei heraus zu gestalten nur nach allgemein ästhetischen Gesetzen. Inwieweit die M. als solche das Uebergewicht erlangt, das ist bei den betreffenden Formen: Lied, Choral, Arie, Fuge u. s. w. nachzulesen.

Melodion, ein, dem Chladni'schen Clavicylinder ähnliches, von Dietz in Emmerich (s. d.) erfundenes Clavierinstrument, auf welchem der Ton durch Reibung metallener Stäbe vermittelst eines Cylinders hervorgebracht wird. Es hat einen Umfang von $5^1/_2$ Octaven, sein Ton gleicht dem der Harmonika.

Melodiosamente und **melodioso** = melodisch, lieblich, wohlklingend.

Melodische Cadenz, s. Cadenz.

Melodische Fortschreitung, s. Melodie.

Melodische Vorhalte, s. Vorhalte.

Melodist, einer der Melodien erfindet.

Melodium, Melodiumorgel, Benennungen der Physharmonika (s. d.).

Melodrama (ital.: *Melodramma*). Früher nannte man häufig jedes Drama mit Musik M., später aber nur das recitirende, mit Instrumentalbegleitung versehene Schauspiel. Es ist ein Zwitterding, nicht Schauspiel und nicht Oper, und konnte deshalb auch keine grössere Bedeutung gewinnen. Die Musik versucht nur die Worte im engsten Anschlusse an das gesprochene Wort zu

interpretiren, und thut das nur sehr oberflächlich, weil sie eben sich nicht s weit ausbreiten darf, als dies nöthig ist, wenn sie wirklich bedeutend wirken soll. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war indess auch diese Gattung sehr beliebt. Den ersten Anstoss zur Pflege dieser Form schein Rousseau gegeben zu haben; sein »Pygmalion« regte den Schauspieler Brande an (1772), Gerstenberg's »Ariadne« als M. zu behandeln und Georg Bend schrieb die Musik dazu, ebenso wie später zu der »Medea« von Gotter. Reichardt componirte in derselben Weise »Ino« und »Cephalus und Procris« vo Ramler; Neefe componirte »Sophonisbe« von Meissner, der Abt Vogler abe Lichtenberg's »Lampedo«. Mozart fühlte sich anfangs von dieser neuen Form so angezogen, dass er sie an Stelle der Recitative in der deutschen Oper setzen wollte und zwei in der Oper »Zaide« in dieser Weise ausführte. Allein auch er kam bald wieder davon zurück. Nur in wenig Ausnahmefällen erschein das M. gerechtfertigt, wenn, wie in jener Kerkerscene im »Fidelio« hinter den gesprochenen Worte Empfindungen sich verbergen, die doch dem Zuschaue nahe gelegt werden müssen. Die ausserordentliche Erregung, in welcher sic Leonore befindet, indem sie das wahrscheinliche Grab für den Gatten mi graben hilft, darf sie durch kein Wort verrathen, und da tritt denn die Musi ein, die uns in der beredtsten Weise alles entschleiert. Eine ähnliche Stellun nehmen noch die melodramatisch behandelten Stellen in Schumann's Musik zu »Manfred« ein, besonders bei Concertaufführungen, bei denen die Musik di Decorationen ersetzen helfen muss. Verfehlt aber erscheinen die ähnliche Bearbeitungen der Balladen: »Der Haideknabe«, »Die Flüchtlinge« und »Schö Hedwig« für Declamation und Pianofortebegleitung, diese stört nur die Decla mation und kommt dabei selbst zu keiner rechten Wirkung.

Melograph = Notensetz- oder Schreibmaschine, eine Vorrichtung am Clavie welche das, was darauf gespielt wird, von selbst in Noten setzt. Die erst Idee zu einer solchen Maschine geht von dem Geistlichen Creed in Londo aus (1747). Ein Jahr darauf fasste der Bürgermeister Unger in Eimbec dieselbe Idee und legte dann 1752 eine, nach seinem Plane von dem Mecha nikus Hohlfeld zu Berlin verfertigte Maschine der Akademie zur Prüfung vo Seit der Zeit sind mehrere ähnliche Maschinen zu demselben Zweck erfunde worden, aber bisher hat noch keine allgemeinere Verbreitung und Anwendun gefunden.

Melomane = leidenschaftlicher Musikfreund.

Melomanie = leidenschaftliche Liebe zur Musik.

Melophare, eine auch bei Nachtmusiken gebräuchliche Schiffslaterne, i welche ölgetränkte Notenblätter eingeschoben werden, so dass man auc Nachts die darauf geschriebenen Noten lesen kann, wenn ein Licht dahint gesteckt wird.

Meloplast, eine von P. Galin erfundene Unterrichtstabelle, welche da Auffinden der Intonationen erleichtert.

Melopoaia, bei den Griechen die Lehre von der Melodie, die Wissenscha von der melodischen Zusammenstellung der Töne.

Melos, Gesang, Melodie.

Melothesia, das Schaffen einer Melodie.

Melothet (griech.), der Erfinder einer Melodie.

Mèlotypie (franz.), Notendruck (s. d.).

Membré, Edmond, französischer Componist, ist 1820 in Valencienne geboren, woselbst er auch seine musikalischen Studien begann. Im J. 183 trat er in das Pariser Conservatorium der Musik ein und vervollkommne sich unter Zimmermanns Leitung als Clavierspieler; das Studium der Compo sition begann er 1842 unter Carafa. Nachdem er auch dieses absolvirt, wa er genöthigt, eine Reihe von Jahren durch Unterrichtgeben seinen Leben unterhalt zu verdienen, doch hörte er während dieser Zeit nicht auf, in seine Kunst fortzuschreiten, und als er 1858 mit seinen Chören zu »König Oedipu

von Lacroix an die Oeffentlichkeit trat, hatte er sein eigenartiges Talent schon durch eine grosse Anzahl von Romanzen und Balladen (u. A. »*l'Ondine et le pécheur*«, »*Page-Ecuyer-Capitaine*«, *Chansons d'amour*«) in Künstlerkreisen zur Geltung gebracht. Schon in diesen Gesängen, welche M. selbst und mit Meisterschaft vorzutragen pflegte, zeigte sich eine nicht gewöhnliche dramatische Kraft, sowie reicher melodischer und harmonischer Gehalt; noch deutlicher treten diese beiden Eigenschaften zu Tage in seinen beiden Opern »*L'Esclave*«, (Text von Foussier und Got, zuerst aufgeführt in der Grossen Oper im Juli 1874) und »*Les Parias*«, mit welchen er einen Platz in der französischen Musikgeschichte eingenommen hat, und die ihm, ausser anderen Ehren, die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion eintrugen. Eine früher von M. componirte einactige Oper »*François Villon*« (Text von Got) ist bis jezt nicht zur Aufführung gelangt. — m.

Même mouvement = dasselbe Zeitmaass (s. *l'istesso tempo* und *medesimo movimento*).

Menatzach, bei den alten Hebräern der Anführer der Musik.

Mendel, Hermann, geboren am 6. Aug. 1834 zu Halle a. S. Neigung und Begabung führten ihn früh zum Studium der Musik, das er in Leipzig und 1853 in Berlin eifrig fortsetzte. 1862 gründete er in Berlin eine Musikhandlung, die er indess 1868 wieder aufgab. Während der Zeit beschäftigte er sich namentlich auch wissenschaftlich mit Musik, schrieb für verschiedene Zeitungen Musikberichte. In weiteren Kreisen machten ihn schon seine Biographien Meyerbeer's und Otto Nicolai's bekannt, bis er das vorliegende Werk begründete (1870), dem er, neben der Redaktion der Musikerzeitung, welche er gleichfalls übernahm, fast seine ausschliessliche Thätigkeit zuwandte bis an seinen am 26. Octbr. 1876 erfolgten Tod.

Mendelssohn, Felix. Es ist jedenfalls eine seltene Fügung, dass der Enkel jenes grossen Philosophen: Moses M., der eine so weitreichende Bedeutung für die Entwickelung des Judenthums gewann, einer der hervorragendsten Vertreter und Förderer der Romantik werden sollte, welcher zudem auch der Vater des grossen Meisters der Tonkunst, Abraham M., der zweite Sohn des Philosophen, geboren am 10 Decbr. 1776, der Gründer des Berliner Banquier-Hauses des Namens, durchaus nicht hold gesinnt war. Auch von der Mutter, Lea, Tochter des Banquier Salomon, konnte Felix die Neigung kaum geerbt haben. Sie war, wie Abraham M., ihr Gatte, ebenso kunstsinnig wie feingebildet und das Elternpaar gewann auf die Entwickelung der Kinder nach jeder Richtung hin einen grossen und nachhaltigen Einfluss, der sich namentlich bei unserem Meister der Tonkunst bis in die späteste Zeit seines Lebens, im Grunde bis an seinen Tod, fortwährend wirkend erweist. Wie einst im Hause des Philosophen, so bildete die Liebe zu Kunst und Wissenschaft, von welcher beide Gatten gleich beseelt waren, ein Hauptelement nicht nur in ihrem häuslichen Leben, sondern auch in der Erziehung ihrer Kinder. Die sorgsamste Pflege gewann die Musik, um so mehr, als die Mutter in ihr so weit erfahren war, dass sie ihren Kindern den ersten Musikunterricht selbst zu ertheilen vermochte. Von den vier Kindern Fanny, Rebecca, Felix und Paul, zeigte Fanny (geboren am 14. Novbr. 1805) bald die herrlichste Begabung; mit staunenswerther Schnelligkeit aber entfaltete sich der Genius des erstgeborenen Sohnes Jakob Ludwig Felix (geboren am 3. Febr. 1809) unter der sorgsamsten Pflege. Die vortrefflichsten Lehrer wurden ausgewählt, Notabilitäten der Kunst herangezogen, um das Talent der Kinder in die rechten Bahnen zu leiten, und früh schon weckten die zahlreichen Aufführungen grösserer Tonstücke im elterlichen Hause den Schaffensdrang der jungen Kunstnovizen. Dabei wurden auch die anderen Künste und die Wissenschaften nicht vernachlässigt.

An den ernsten Studien des Knaben nahmen sogar die Schwestern Antheil; Rebecca, später an den Professor Dirichlet verheirathet, trieb mit Felix

fleissig das Studium der griechischen Sprache, gegen das dieser eine gewisse Abneigung empfand. Auch im Zeichnen und Malen wurden die Kinder unterrichtet, und welche bedeutende Fertigkeit Felix namentlich hierin gewann, ist hinlänglich bekannt; seine Freunde bewahren zahlreiche Zeichnungen von seiner Hand auf. Ludwig Berger, als Clavierspieler wie als Componist gleich ausgezeichnet, war Felix Lehrer im Clavierspiel; Carl Friedrich Zelter, der verdienstvolle Dirigent der Singakademie und bedeutende Liedercomponist, unterrichtete ihn im Contrapunkt und hier wie dort machte er staunenerregende Fortschritte, dass man vielfach an den Knaben Mozart erinnert wurde. Bei den häufig stattfindenden Aufführungen im elterlichen Hause trat Felix, lange bevor er noch die Knabenschuhe ausgezogen hatte, mit Instrumental- und Vocalwerken aller Art hervor. Unterm 8. Febr. 1824 berichtet Zelter von der Aufführung der vierten Oper seines Schülers Felix an Goethe und unterm 22. Decbr. schreibt er an denselben, dass »sein Felix heute sein neuestes Doppelconcert hören lässt.« Nicht minder war er als Knabe bereits mit dem *a capella*-Styl vertraut, und ein Psalm, den die Singakademie am 18. Septbr. 1821 sang, erfreute sich des vollkommenen Beifalls von Zelter. Alle diese Compositionen, und noch viele der späteren, wurzeln im Boden der älteren Schule; um so mehr ist es zu verwundern, dass er, kaum zum Jüngling herangereift, schon ein Meisterwerk der Romantik schrieb, die »Ouverture zum Sommernachtstraum«. Der Einfluss des ersten Meisters der Romantik, Carl Maria von Weber, hatte den noch schlummernden Zug mächtig in ihm geweckt.

Dem Vater boten indess die bisherigen Erfolge des Sohnes noch nicht hinreichend Bürgschaft für eine wirkliche Begabung desselben, wie sie die Wahl der Künstlerschaft bedingt. Als daher die Zeit der Entscheidung herannahte, als Felix in sein siebenzehntes Lebenjahr getreten war, fühlte sich der Vater veranlasst, das Urtheil einer europäischen Autorität über die Fähigkeiten seines Sohnes einzuholen, er reiste 1825 mit diesem nach Paris, um ihn dort von Cherubini, dem Direktor des Conservatoirs, prüfen zu lassen. Felix spielte vor diesem sein *H-moll*-Quartett und dies, wie ein *Kyrie* für fünfstimmigen Chor und Orchester, befriedigten Cherubini so vollkommen, dass er jeden Zweifel des Vaters an der künstlerischen Begabung des Sohnes beseitigte und sich bereit erklärte, die weitere Ausbildung desselben zu übernehmen. Dies Anerbieten lehnte der Vater indess ab, und kehrte mit dem Sohne nach Deutschland zurück. Auf der Rückreise besuchten sie auch Goethe, bei dem der geniale Knabe bereits 1821 im Novbr. durch Zelter eingeführt worden war. Wie lieb er dem Dichter geworden war, davon giebt dessen Briefwechsel mit Zelter namentlich vielfach Zeugniss. In Berlin wandte sich M. jetzt ausschliesslich der Künstlerlaufbahn zu, ohne doch die anderen wissenschaftlichen Studien deshalb zu vernachlässigen; 1827 bezog er die Universität und hörte hier fleissig philosophische und historische Collegia. Häufiger als bisher trat er jetzt auch mit seinen Leistungen in die Oeffentlichkeit, im Novbr. 1825 wurde seine erste Sinfonie und am 29. April 1827 seine Oper »Die Hochzeit des Gamacho« im Schauspielhause zum ersten Male aufgeführt. Vier Opern hatte er bereits vorher componirt, die nur im väterlichen Hause zur Aufführung gelangt waren. Die Oper wurde Anfangs mit stürmischem Applaus, gegen das Ende nicht ohne Opposition aufgenommen und daher auch nur dies eine Mal gegeben. Der ganze Verlauf dieser Angelegenheit legte wohl schon den Grund zu jener Verstimmung, die bei M. allmälig gegen Berlin und seine öffentlichen Musikzustände Platz griff.

Auch als Mitglied der Singakademie war er jetzt rastlos thätig; er führte hier nicht nur mehrere seiner eigenen Compositionen für Chorgesang auf, sondern brachte es auch dahin, dass Bach's Matthäuspassion, nachdem sie fast verschollen war, wieder an das Tageslicht kam. Die erste zumeist durch ihn angeregte Aufführung dieses grossartigsten Werkes seiner Art durch die Singakademie, fand am 11. März 1829 statt, und M. leitete dabei das Orchester

während Zelter den Chor dirigirte, und diese Aufführung hatte einen so bedeutenden Erfolg, dass sie schon am 21. März wiederholt werden musste.

Grossartige Erfolge erlebte der geniale junge Künstler in England, wohin er 1829 durch Moscheles, der ihn bei seinem ersten Besuche im elterlichen Hause (1824) so lieb gewonnen hatte, dass seitdem beide durch das innigste Freundschaftsbündniss verknüpft waren, veranlasst, ging. Sowohl als Clavierspieler, wie als Dirigent und als Componist, erregte er in England ganz aussergewöhnliches Aufsehen. Vor allem aber wurde die »Sommernachtstraum-Ouverture« mit einem wahrhaft stürmischen Beifall aufgenommen, als sie, unter des Componisten Direktion, am 24. Juni in einem Concert des Flötisten Drouet zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Sie musste auch in dem Concert, welches am 13. Juli von der Sonntag zum Besten der durch Ueberschwemmung heimgesuchten Schlesier gegeben wurde, wiederholt werden. Für die eigenthümliche Richtung, welcher diese Ouverture ihre Entstehung verdankt, hatte entschieden C. M. von Weber in England die Wege gebahnt, der ein Jahr vorher hier seinen »Oberon« zuerst aufführte, und dessen »Freischütz« und »Preciosa«, wie zahlreiche Claviercompositionen bereits bekannt und beliebt waren. Dass es aber namentlich Weber war, der direkt auf M. wirkte, ist bereits erwähnt worden. Auch die geniale Weise der Direktion M.'s entzückte die Engländer; wie viel er auch hierin von dem ersten Vertreter der musikalischen Romantik gelernt hat, das gesteht M. selbst zu. Als Weber seine »Euryanthe« (1825) in Berlin einstudirte, besuchte M. häufig die Proben und die ganze Direktionsweise Weber's imponirte ihm so, dass er sich manches davon aneignete. Dieser erste Aufenthalt in England und die damit verbundenen Ausflüge nach Schottland und Irland, wirkten auf seine weitere künstlerische Entwickelung nur mehr indirekt. Ausser einigen kleineren Musikstücken und den Anfängen seines Liederspiels »Die Heimkehr aus der Fremde« brachte er nur Anregungen heim, die erst in späteren Jahren sich zu wirklichen Tonschöpfungen verdichteten. Das Liederspiel, das M. in Berlin beendete, schrieb er zur Feier der silbernen Hochzeit der Eltern. Es ist eine seiner anmuthigsten Schöpfungen und zeigt seine Individualität von dieser gewinnendsten Seite. Das Werk ist noch besonders durch die Partie des Schulzen merkwürdig, diese ist für seinen Schwager, den Hofmaler Professor Hensel, den Gatten von Fanny, geschrieben und zwar auf den einzigen Ton, den dieser überhaupt in der Kehle hatte.

Nach seiner Rückkehr von England verweilte er im väterlichen Hause und trat dann in der zweiten Hälfte des Mai seine erste Reise nach Italien an, die auch für seine künstlerische Entwickelung von durchgreifendster Bedeutung werden sollte. In Weimar liess er sich wieder durch Goethe länger als ursprünglich beabsichtigt gewesen war, festhalten, und es erneuten sich wieder für beide die schönen Tage des Herbstes 1821. Der grosse Dichter nahm an dem herrlich gereiften Genius, wie an der seltenen Frische und allseitigen geistigen Regsamkeit des Jünglings immer erhöhten Antheil; auf seinen dringenden Wunsch musste M. seine Abreise von Tag zu Tag verschieben, und als er endlich nach 14 Tagen schied, erhielt er die rührendsten Beweise von der tiefen Zuneigung, welche der grösste Dichter des Jahrhunderts für ihn gefasst hatte.

M. ging nun über München, Salzburg, Linz, Wien, Pressburg nach Venedig. Von den Reisebriefen über diese Tour ist namentlich der an Fanny vom 14. Juni 1830 bemerkenswerth, weil er uns das erste Lied ohne Worte bringt. Felix hat aus einem Briefe erfahren, dass die geliebte Schwester immer noch nicht wohl ist, und so ergreift ihn die Sehnsucht nach ihr; er möchte bei ihr sein, sie sehen und ihr was erzählen. Weil das aber nicht geht, so sagt er ihr in einem Liede (ohne Worte), was er wünscht und meint, und »dabei hat er nur ihrer gedacht und es ist ihm sehr weich dabei geworden«. In Italien erkannte er sehr früh, dass hier die Kunst nur noch in der Natur und in Monumenten zu finden ist, dass sie da aber auch ewig bleiben wird; »und da,«

heisst es weiter in seinem Reisebriefe, »wird Unsereins zu lernen und zu bewundern finden, so lange der Vesuv stehen bleibt und so lange die milde Luft und das Meer und die Bäume nicht vergehen.« Diesem Studium giebt er sich denn auch sofort mit ganzer Seele hin. Er besucht Galerien und Museen und studirt die alten Bauwerke mit eingehendster Sorgfalt, zeichnend und beschreibend. So wurde das Land für die freieste Entwickelung und Entfaltung seiner eigenen Individualität von der folgenschwersten Bedeutung, obgleich es ihm für seinen eigentlichen Beruf direkt wenig bot. Die Musik in Italien fand er überall so schlecht, dass sie ihn nur zu den ergötzlichsten Schilderungen anregt. Das wenig bemerkenswerthe nach dieser Richtung war seine Bekanntschaft mit dem Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hatte und unserem jungen Meister alles lieh, was er haben wollte. Doch da M. im Grunde keine sehr grosse Neigung für den altitalienischen Gesang hatte, so ist auch das Verhältniss nicht von tiefer gehender Bedeutung für ihn geworden.

Daneben kam er, in Rom namentlich, in die angenehmsten gesellschaftlichen Verhältnisse mit den hervorragendsten Männern der Kunst und Wissenschaft, welche damals in Rom lebten. Im Hause des preussischen Ministerresidenten Bunsen war er ein gern gesehener Gast. Ebenso trat er zu den Malern Bendemann, Hübner, Schadow, Cornelius, Overbeck u. A., die ebenfalls zu jener Zeit in Rom lebten, in ein näheres Verhältniss. Ganz besonders eng aber schloss er sich dem grössten Bildhauer unseres Jahrhunderts, Thorwaldsen, wie an den grossen Maler Horace Vernet an. In Mailand suchte er die Bekanntschaft der Frau General von Ertmann, der Beethoven die *A-dur*-Sonate (op. 101) dedicirt hat, und er wurde sehr gut aufgenommen. Die Generalin erzählte ihm viel von Beethoven und spielte ihm mehrere Sonaten vor und zwar so, dass M. gesteht, manches von ihr gelernt zu haben. Hier machte er auch die Bekanntschaft des Sohnes von Mozart, der als Beamter hier lebte, aber nach M.'s Urtheil »ein Musiker ist dem Sinn und Herzen nach«. Ihm spielte M. die mittlerweile beendete erste Bearbeitung seiner »Walpurgisnacht« vor. Seine Rückreise erfolgte durch die Schweiz; im Herbst war er wieder in München, woselbst er mehrere Wochen in den angenehmsten Verhältnissen verlebte und auch öfter bei Hofe spielte. In dem von ihm zum »Besten der Münchener Armenpflegschaft« veranstalteten Concert (am 14. Octbr.) spielte er sein *G-moll*-Concert, das ihm schon in Italien im Kopfe spukte und das er hier vollendete. Jetzt ging er auch wieder ernstlich mit dem Gedanken um, eine neue Oper zu componiren und wandte sich deshalb an Immermann, welcher sich auch bereit erklärte, Shakespeare's »Sturm« zur Oper umzuarbeiten. Damit konnte sich der Vater nicht einverstanden erklären, der es wünschte, dass die Ausarbeitung eines Textbuches einem französischen Dichter übertragen würde. Wie aus dem Briefe M.'s, den er dieserhalb von Paris aus, wohin er von München gegangen war, an den Vater unterm 19. Decbr. 1831 schreibt, zu ersehen ist, wollte dies Felix aber ganz und gar nicht, und so kam die ganze Angelegenheit vorläufig wieder ins Stocken.

Sein Aufenthalt in Paris währte diesmal bis Mitte April 1832, und während dieser Zeit erlitt er auch herben Verlust; in Berlin starb ihm einer seiner liebsten Freunde, der Violinspieler Eduard Rietz, und kurze Zeit darauf traf bei ihm die Nachricht von dem am 22. März 1832 erfolgten Tode Goethe's ein. In Paris war zu jener Zeit auch die Cholera eingekehrt und M. war in den letzten Wochen seines Aufenthaltes von dieser schrecklichen Krankheit befallen worden. Das alles hatte ihm seine behagliche Stimmung etwas verleidet, er fand sie erst wieder, als er am 23. April in London eintraf, wohin er sich jetzt wandte. Hier fand er wieder die alte, theils herzliche, theils enthusiastische Aufnahme. Seine Hebriden-Ouverture, welche er am 14. Mai im Philharmonic dirigirte, errang wieder stürmischen Beifall, ebenso wie das »*Rondo brillant*« und das *G-moll*-Concert, die er in späteren Concerten spielte.

Da brachte ihm wieder die Nachricht von der Erkrankung und nur kurze Zeit später die vom Tode Zelter's, der am 15. März 1832 erfolgt war, grosse Aufregung. Im Juni kehrte M. nach Berlin zurück, und obgleich widerstrebend, liess er sich doch bestimmen, als Bewerber um das Direktorat der Singakademie aufzutreten, wie bekannt, ohne Erfolg. Die Singakademie wählte den bisherigen zweiten Dirigenten, Rungenhagen.

Während dieser seiner Anwesenheit in Berlin hatte er Abonnementsconcerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds eingerichtet, in denen er von seinen Compositionen das »*G-moll*-Concert«, die »Reformationssinfonie«, die »Sommernachtstraum-Ouverture«, das *H-moll*-Capriccio »Meeresstille und Glückliche Fahrt«, die »Hebriden-Ouverture« und »Die Walpurgisnacht« (in ihrer ersten Bearbeitung) aufführte. Erst das folgende Jahr brachte ihm den erwünschten Wirkungskreis. Er war berufen worden, das Rheinische Musikfest, das in Düsseldorf stattfand, zu dirigiren und dann als städtischer Musikdirektor für Düsseldorf auf drei Jahre engagirt worden. Hier wirkte er denn auch rastlos bis zum J. 1835, in welchem er nach Leipzig als Direktor der Gewandhausconcerte berufen wurde. In Düsseldorf war er auch, doch nur kurze Zeit, am Theater als Dirigent thätig. Dort hatte Immermann den Plan zu verwirklichen begonnen, eine Musterbühne zu errichten, und M. hatte ihm gern seine Mitwirkung hierbei zugestanden, allein schon nach den ersten Vorstellungen kam es zu Zerwürfnissen, durch welche sich M. veranlasst sah, zurückzutreten und seine Betheiligung an dem ganzen Unternehmen aufzugeben.

Im Octbr. 1835 begann M. seine neue Thätigkeit in Leipzig als Direktor der Gewandhausconcerte; was er in verhältnissmässig kurzer Zeit hier geleistet hat, das ist viel zu sehr bekannt, als dass es weitläufig nachgewiesen werden müsste. In wenig Jahren hatte er Leipzig zur ersten Musikstadt Deutschlands erhoben. Das Gewandhausorchester, an sich schon ausgezeichnet in seiner Zusammensetzung, erhob er durch die Weise seines Einstudirens und Dirigirens auf die nur denkbar höchste Stufe. Seine weitumfassenden Kenntnisse der gesammten Musikliteratur, bei dem geläutertsten Geschmack, befähigte ihn, die trefflichsten Programme für die Concerte zusammenzustellen, so dass er auf die Läuterung des Geschmacks seines Publikums ausserordentlich segensreich einwirkte. Dazu gaben ihm seine Verbindungen auch Gelegenheit, die ausgezeichnetsten Solisten zu gewinnen, und bald waren die Leipziger Gewandhaus-Concerte die berühmtesten der ganzen Welt. Leider traf unseren Meister noch in der ersten Zeit dieser Thätigkeit ein harter Verlust; sein Vater starb am 19. Novbr. desselben Jahres, und lange noch hallte in ihm die Trauer nach über diesen schweren Schlag; nur seine Leipziger Verpflichtungen mit ihrer Anstrengung halfen ihm über diese entsetzliche Zeit, wie er selbst sagt, hinweg. Eine besonders kräftige Stütze für die Concerte erwarb er in dem trefflichen Violinvirtuosen Ferdinand David, der seit dem Febr. 1836 als Concertmeister dem Gewandhausorchester angehörte bis zu seinem im J. 1873 erfolgten Tode. Die Gewandhausconcerte beanspruchten unseres Meisters Thätigkeit nur im Winter; die übrige Zeit ruhte er aber auch nur selten; mit einer staunenerregenden Ausdauer dirigirte er in England und an verschiedenen Orten Deutschlands, oft unmittelbar hinter einander, grosse Musikfeste und Aufführungen. Namentlich als sein Oratorium »Paulus«, das unter seiner Direktion beim Rheinischen Musikfest zum ersten Male in Düsseldorf am 22. Mai 1836 aufgeführt wurde, seinen Rundgang durch alle grossen deutschen und die meisten ausserdeutschen Gesangvereine machte, fand er auch in den Sommermonaten wenig Ruhe, sondern war durch verschiedene Einladungen seine Werke zu dirigiren gezwungen.

Als 1840 der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. in Preussen den Thron bestieg, sollte auch eine neue Aera der Pflege der Kunst in diesem Lande beginnen. Er fasste unter anderem auch den Plan, die Berliner Akademie der Künste neu zu gestalten, und M. war zum Direktor der musika-

lischen Abtheilung ausersehen worden. Der Plan kam indess nicht zur Ausführung; da aber der König den Meister an seinen Hof fesseln wollte, so gewann er ihn zunächst auf ein Jahr derartig, dass M., auf diese Zeit in Berlin fixirt, sich dem König zur Disposition stelle, ohne die Verpflichtung der Funktion bei der königl. Oper. Darauf hin verliess M. Leipzig und siedelte nach Berlin über. Auch dieser neue Aufenthalt in Berlin vermochte nicht seine Abneigung gegen diese Stadt zu beseitigen. Dies neue Verhältniss wurde auch nur insoweit bedeutsam, dass es mehrere seiner trefflichsten Compositionen entstehen liess. So componirte er auf besonderen Wunsch des Königs die Musik zur »Antigone«. Am 28. Octbr. 1841 wurde die Tragödie mit der M.'schen Musik zum ersten Male auf dem königl. Theater des neuen Palais in Potsdam aufgeführt und hinterliess einen mächtigen Eindruck, der bei der Wiederholung am 6. Novbr. noch gesteigert erschien. Noch vor Ablauf des Jahres gab er indess seine Stellung in Berlin wieder auf und ging zurück in seinen alten Wirkungskreis nach Leipzig. Hier schuf er sich zugleich jenen neuen, den er in Berlin nicht gewinnen konnte, durch die Gründung des »Conservatoriums für Musik«. Bereits am 16. Jan. 1843 ward das allgemeine Programm ausgegeben, und am 3. April wurde die Anstalt eröffnet; wiederum währte es nicht lange, und sie hatte sich einen sogar aussereuropäischen Ruf erworben. Im Sommer desselben Jahres wurden auch von Berlin wieder die Unterhandlungen mit ihm angeknüpft in Bezug auf seine Thätigkeit in der Residenz, nachdem er bereits 1842 im Novbr. zum königl. preussischen General-Musikdirektor war ernannt worden, und diese führten auch wieder dazu, dass M. am 1. Aug. wieder nach Berlin ging; allein auch diesmal wieder nur auf kurze Zeit.

Hier war mittlerweile der königl. Domchor ins Leben gerufen worden, dessen Leitung M. übernehmen sollte. Doch auch dazu kam es nicht. In ein etwas intimeres Verhältniss kam er zur königl. Kapelle, die ihm in den kurz vorher eingerichteten Sinfonie-Soiréen eine ganz ähnliche Thätigkeit eröffnen konnte, wie seine Stellung im Gewandhause. Doch wurde auch dies verhindert. M. wollte Sololeistungen, und zwar auch Gesangsololeistungen in das Programm aufnehmen, stiess damit aber auf so bedeutenden Widerstand, dass er sich auch hier veranlasst sah, zurückzutreten. So fand M. hier nicht den gesuchten Wirkungskreis, den er doch in Leipzig hatte, und so sah er sich bald wieder veranlasst, den König zu bitten, ihn seiner öffentlichen Wirksamkeit in Berlin zu entheben. Wir finden ihn, nachdem er während des Sommers wieder an verschiedenen Orten grössere Musikaufführungen geleitet hatte, im Winter des Jahres 1844 in Frankfurt mit dem »Oedipus«, seinem »Elias« und der Einrichtung der Chöre zu »Athalia« beschäftigt. Noch einmal im Frühjahr 1845 begannen die Verhandlungen in Bezug auf seine Stellung in Berlin, aber wieder ohne zum Ziele zu führen. Er dirigirte nur noch die Aufführungen jener Werke, die er im Auftrage des Königs geschrieben, die des »Oedipus« am 1. Novbr. 1845 und der »Athalia« am 1. Decbr.

In den folgenden Jahren hatte er denn auch seine Thätigkeit in Leipzig wieder aufgenommen, doch nicht mehr mit dem alten selbstverleugnenden Eifer. Die beiden Jahre brachten ihm noch eine reiche Fülle von grossartigen Erfolgen in England und Deutschland, aber er selber wurde bereits müde, und als ihn dann jäh und unerwartet jener schwere Verlust traf, dass seine so sehr geliebte Schwester Fanny inmitten der vollsten Thätigkeit durch einen Nervenschlag hinweggerafft wurde (am 14. Mai 1847), vermochte er ihn nicht mehr zu überstehen, am 4. Novbr. Abends nach 9 Uhr ging auch er ein zur ewigen Ruhe. Die Trauer um den verewigten Meister war gross und allgemein, und sie bewies, wie gross der Kreis seiner Verehrer war. Der tief gebeugten Wittwe gingen von Nah und Fern zahllose Beileidsadressen zu. Sie ging nach Frankfurt, ihrer Vaterstadt, und lebte dort, nachdem sie auch

noch den jüngsten Sohn Felix hatte ins Grab sinken sehen, bis an ihren am 26. Septbr. 1853 erfolgten Tod.

M.'s künstlerische Bedeutung ist, obwol er in einer strengen, allem romantischen Träumen abholden Schule erzogen war, dennoch hauptsächlich durch sein Verhältniss zur Romantik bedingt. Wie erwähnt, wurde er namentlich durch Carl Maria von Weber mit dem Zauber derselben bekannt gemacht. Dieses Meisters Jugend fällt mit der Blüthe jener Dichterschule zusammen, welche sich mit phantastischer Willkür eine eigene Welt zusammenträumte, die meist in direktem Widerspruch zur Welt der Wirklichkeit steht, sich aber in wunderbarer Pracht entfaltete. Damit erhielt die Musik allerdings ganz geeignete Objekte für ihre Darstellungen; diese hat ja die treffendsten Mittel zu ihrer künstlerischen Gestaltung. Keine andere Kunst vermag das magische Helldunkel, in welches Figuren und Gruppen dieser romantisch construirten Welt gehüllt sind, das Schweben zwischen Wachen und Träumen mit dem gesammten sich daraus entwickelnden Spuk so treu darzustellen, als gerade die Musik. Diese Seite der Romantik erfasste zunächst C. M. von Weber, indem er sie nicht nur in seinen Opern, sondern auch in zahlreichen Instrumentalwerken zur Erscheinung brachte. M. schloss sich mit dem entschiedensten Erfolge dieser Richtung an, und sie treibt bei ihm eine Reihe der bedeutsamsten Kunstwerke hervor, weil er sie noch klarer anschaute und mit seiner erlangten Meisterschaft in der Formgebung zu grösserer Anschaulichkeit im Kunstwerk hinstellte. Er hatte seine Phantasie und seine Empfindung, wie zugleich seine Technik, an den höchsten und besten Mustern der grossen Meister, an Bach und Haendel, Mozart und Beethoven geschult, und als er beide dann dem Einfluss der Romantik unterstellte, erzeugte diese früh vollendete Kunstwerke in ihm.

In der Claviersonate (op. 6) macht sich dies schon geltend, aber so, dass beide Richtungen mehr neben einander hergehen; in der Ouverture zum »Sommernachtstraum« aber, die der jugendliche Meister im Alter von 14 Jahren schrieb, hat das romantische Ideal bereits klassische Form gewonnen. Sie, wie die dem gleichen Boden entstammenden Ouverturen zur »Schönen Melusine«, zur »Fingalshöhle« und selbst die zu »Meeresstille und Glückliche Fahrt« gehören, wie sein der gleichen Richtung entstammtes Werk »Die erste Walpurgisnacht«, nicht nur zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters, sondern aller Jahrhunderte. Damit hat er zugleich diese ganze Richtung zu einem ersten Abschluss geführt. Weber hatte diese Zauberwelt erschlossen, und Schubert sie uns in ihrer ganzen berückenden Pracht geschildert, aber noch mit so romantischem Duft erfüllt, dass Formen und Gestalten derselben verschwinden. M. erhellte sie, und indem er sie bevölkerte, machte er sie zum rechten Objekt für die musikalische Darstellung. Dieser Zug künstlerischer Besonnenheit, die ihn vor den Ausschweifungen der Romantik bewahrte und hier das Höchste erreichen liess, minderte aber nicht selten den Werth seiner Schöpfungen auf den anderen Gebieten. Als ein echter Romantiker wandte er auch dem Liede eingehende Pflege zu, und dieselbe Besonnenheit, mit welcher er das überwuchernde romantische Leben bändigt, lässt ihn auch sein fluthendes Innere klären, so dass er dies wohl leicht fassbar, aber nicht mit dem Reichthum eines Schubert oder Schumann in seinen Liedern aussingt. Diese erhalten daher eine höhere culturgeschichtliche, als künstlerische Bedeutung, sie waren lange Zeit Lieblinge des Volks und mehrere wurden volksthümlich in der edelsten Bedeutung des Wortes, aber sie haben die Geschichte des Liedes nicht eigentlich weiter geführt, wie die von Schubert und Schumann. Nur mit seinen »Liedern ohne Worte« schuf er auch auf diesem Gebiete kaum vergängliche Lieder; ein so tief seelischer Inhalt ist nur selten instrumental im Liede dargestellt worden wie hier. Dieser Zug nach klarer Darstellung lässt auch seine mehrstimmigen Lieder eine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung gewinnen, während er wieder die seiner dramatischen Werke beeinträchtigt. Seine

Kirchenmusik, die Psalmen wie die Sprüche, galten eine lange Zeit als echter Ausdruck protestantischer Frömmigkeit, doch wohl nur, weil sie eben nicht eine Spur von religiöser Färbung tragen. M.'s Kirchenmusik unterscheidet sich wenig von seiner, nicht gerade durchaus von der Romantik erfüllten weltlichen Musik. Diese stand ihm so hoch wie jene, und er ist von seinen religiösen Stoffen eben so nur äusserlich angeregt, wie von seinen weltlichen. Damit kam er den Bedürfnissen der Zeit in der edelsten Weise nach, aber ohne dass er damit eine tiefer gehende Bedeutung errang. Er war bemüht, Bach'sche Innigkeit mit Händel'schem Glanz zu vereinigen und wirkte damit auf die Gemüther seiner Zeit, doch wohl kaum nachhaltig. Der Versuch der Verbindung beider Richtungen führte ihn zur Erneuerung des Oratoriums; aber, indem er seine Stoffe in den engen Rahmen seiner Individualität hinein zog, um sie diesen anzupassen, fand er nur die rechte Art, sie der Anschauung seiner Zeit näher zu legen; denn diese hatte eigentlich für die Grösse der Anschauung eines Bach oder Händel nur noch stumme Bewunderung, mitfühlen und durchleben, das vermochte sie weit besser in der Darstellung M.'s: seine Oratorien, »Paulus« und »Elias«, hatten denn auch einen Erfolg, wie kaum die Oratorien Händel's seiner Zeit, und sie haben sich noch frisch bis auf die neueste Zeit erhalten und werden mit jenen erwähnten, von der Romantik erzeugten Orchesterwerken, sich jedenfalls dauernd in der Gunst des Publikums erhalten. Das dürfte mit anderen Orchesterwerken kaum der Fall sein.

Seine vier Sinfonien sind eben nur liebenswürdige Offenbarungen seiner Eigenart, die aber in jenen vorerwähnten Instrumentalwerken, und in dem Octett, dem Violinconcert, den beiden Clavierconcerten, wie in dem *D-moll*-Trio und den Streichquartetten viel reiner zur Erscheinung gelangt; und auch diese hochbedeutenden Werke werden, wie die Musik zu »Antigone« und zum »Oedipus«, fernen Jahrhunderten noch Zeugniss geben von der echt künstlerisch durchbildeten, idealschönen Menschlichkeit ihres Schöpfers. Was der grosse Meister als Dirigent leistete, ist bereits erwähnt; lange wirkte sein Einfluss in den Orchestern, die er leitete, nach, und wie berückend er auf die Kunstjünger seiner Zeit wirkte, ist bekannt genug. Eine Reihe der besten Musiker wandeln heute noch seine Bahnen; die Zahl der Mendelssohnianer war einst eine ausserordentlich grosse.

Ménestrels *(Minstrels)* hiessen in England die Sänger und Spielleute, welche, wie die Trouvères oder Troubadoures in Frankreich oder die Minnesinger in Deutschland, nationale Dichtung und weltlichen Gesang pflegten. Ueber den Ursprung der ersteren Bezeichnung herrschen verschiedene Meinungsäusserungen, die einen leiten sie von Ministerialis oder Ministeriarius ab, was im mittleren Latein einen Künstler oder Handwerker bezeichnet, andere wieder von Ministellus und Minister, weil diese Leute zu den niedern Hofbedienten gehörten. Die M. waren bei den Angelsachsen äusserst beliebt, der Kunst des Gesanges, wie ihres Harfenspiels, mit dem sie den Gesang begleiteten, halber. Es ist bekannt, dass einzelne von ihnen bei den Königen in hohem Ansehen standen, und sich persönlich um sie hoch verdient machten. Am bekanntesten ist in Bezug hierauf Blondell de Nesle, der seinen König Richard Löwenherz 1193 aus langer Gefangenschaft errettete. Unter der Regierung König Johann's begann der Stand bereits zu verwildern, so dass unter der Königin Elisabeth Parlamentsakte erlassen wurden zu ihrer Unterdrückung, mit Ausnahme jener, welche unter dem Schutze des Hauses Dutton standen, dessen Vorfahren einst die M. hülfreich beigestanden waren. Unter der Regierung König Edward's I. gelangten sie indess wieder zu Ehren bei Hofe, aber unter seinem Sohne werden bereits wieder Verordnungen erlassen (1315), sie zu beschränken; allein sie standen noch bei dem Könige so in Gunst, dass sie den Neid der übrigen Hofbediensteten erregten, welche dem Könige eine Beschwerdeschrift deshalb überreichen liessen und zwar in einer Weise, welche zeigt, wie hoch diese M. beim Könige in Gunst standen. Ihre Gegner warben ein Frauenzimmer, welches

sie wie einen M. kleideten, und auf ein stattliches, wohlgeschirrtes Pferd, wie solche die M. hatten, setzten, und so durfte die Person in den grossen Saal reiten, in welchem der König, mit allen Edlen seines Hofes, an prächtiger Tafel sass; ungenirt ritt sie um den Tisch herum, und dann zum König, legte den Brief vor ihm nieder, lenkte ihr Pferd herum, grüsste einen Jeden und ritt hinweg. 1381 wurde auch für die M., wie in Frankreich für die Jongleurs, ein besonderer Gerichtshof errichtet, und zwar durch Johann von Gaunt zu Tutbury in Staffordshire, welcher jedesmal am 16. Aug. Gerichtstag hielt, an dem sämmtliche M. erscheinen mussten, um unter dem Vorsitz eines selbstgewählten Königs mit vier Aeltesten Streitigkeiten zu schlichten, Verbrechen zu bestrafen oder gemeinsame Angelegenheiten zu berathen. Diese M. vermehrten sich ausserordentlich. Ausgang des 15. Jahrhunderts wurden in allen adlichen Häusern Englands eine bestimmte Anzahl gehalten, und auch die wandernden hatten nicht nur in den Gasthöfen, sondern auch in den Häusern des Adels ohne Umstände Zutritt, um dort ihre Kunstfertigkeiten zu zeigen, durch ihren Gesang zu erfreuen. Sie trugen besondere Kleidung: ein langes, meist grünfarbiges Gewand, das durch einen rothen Gürtel um den Leib zusammen gehalten wurde. Um der Menge zu gefallen, mussten sie auf allerlei unterhaltende Künste bedacht sein, die mit der Musik nichts mehr zu thun hatten, und so wurden sie allmälig zu Gauklern; schon in dem, auf Befehl Wilhelm's des Eroberers verfertigten Lehnsbuche wird des Königs M. als *Joculator Regis* erwähnt; das namentlich beschleunigte die Verwilderung ihrer Sitten und im 39. Regierungsjahre der Königin Elisabeth (1614) wurde eine Verordnung gegen sie erlassen, worin die herumziehenden M. den Strassenräubern, Landstreichern und dem Bettelgesindel gleichgestellt und mit denselben Strafen wie diese belegt werden. Dadurch wurden sie entschieden ausgerottet, es geschieht ihrer weiter keine Erwähnung (s. die Artikel: Minnesang und Trouvères, Troubadour).

Ménétriers (franz.), Fiedler (s. Trouvères).

Meno = weniger, ein in Vortragsbezeichnungen angewandtes Beiwort; *meno forte* = weniger stark; *meno mosso* = weniger bewegt, u. s. w.

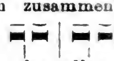
Mensa, eine Art Monochord, das der Pfarrer Neuss (1654 bis 1716) in Quedlinburg construirte, um sein Clavier darauf zu stimmen.

Menschenstimme, das natürliche Tonwerkzeug des Menschen (s. Singstimme).

Mensur *(Mensura)*, das Maass, kommt in verschiedener Bedeutung in Anwendung. So bezeichnet man damit einfach das Zeitmaass, den Werth der verschiedenen Notengattungen und die Alten nannten den, aus Tönen von verschiedenem, genau gemessenem Zeitwerth bestehenden Gesang Mensuralgesang und Mensuralmusik zum Unterschiede vom *Cantus planus*, dem aus gleichwerthigen Tönen bestehenden Gesange. Weiterhin begreift man unter M. das gemeinsame Maass, welches verschiedene Notengrössen zur Takteinheit zusammenfasst, bei den Franzosen heisst der Takt: *la mesure*. Endlich versteht man darunter auch wohl das Tempo, das bestimmte Zeitmaass, nach welchem durch ein Tonstück oder einen Satz hindurch der Zeitwerth der verschiedenen Notengattungen gemessen wird. M. ist aber auch ein *terminus technicus* bei den Instrumentenmachern, und bezeichnet das Verhältniss der Länge und Breite der Pfeifen. Bei den offenen Hauptflötenstimmen der Orgel, den Principalstimmen, die eine Länge von 16, 8 oder 4 Fuss haben, enthält die Länge das Maass der Weite etwa 14 Mal und das Verhältniss heisst Principalmensur und ist grundleglich für die Orgel. Die übrigen Flötenstimmen sind enger oder weiter und heissen demnach von enger oder von weiter M.; jene, die engmensuirten sind etwa 15 bis 24 Mal so lang als weit, die weitmensuirten nur 12 bis 14 Mal. Auch auf die Saiten wendet man diese Bezeichnung an, und zwar in dem gleichen Sinne auf das Verhältniss der Länge, Stärke und

Spannung zu der geforderten Tonhöhe; Saiten, die nicht in die richtige Tonhöhe gebracht werden können, sind falsch mensuirt.

Mensuralmusik, Mensuralgesang, Figuralmusik, *Musica mensurabilis sive figuralis, Canto misurato.* Wie oben erwähnt, bezeichnet man damit die Musik, bei welcher die Töne verschiedenen Zeitwerth haben, der ihnen nach einem vorher fest bestimmten Zeitmaass zuertheilt wird, zum Unterschied von der *Musica plana*, dem *cantus choralis* der Choralmusik, bei welchem die Töne einerlei Geltung haben. Zwar kannte gewiss der ambrosianische Gesang im vierten Jahrhundert, wie der Gesang der Hebräer und Griechen den Wechsel von Tönen mit verschiedenem Zeitwerth, allein dieser wurde nur durch die sprachliche Rhythmik bedingt, war an die Prosodie gebunden. Auch der gregorianische *cantus planus*, der sich von der Prosodie lossagte und zu selbstständiger melodischer Entfaltung gelangte, behielt die zur Darstellung der Länge und Kürze nothwendigen zwei Notenzeitwerthe bei, um bei den metrisch gegliederten Gesängen die Zeilenschlüsse auszuzeichnen; aber sonst sind seine Melodien aus Tönen von gleichem Werth zusammengesetzt, und nur die vorletzte Silbe erhielt häufig eine doppelzeitige Note, um die Zeilenschlüsse zu markiren. So lange der gregorianische Gesang einstimmig geübt wurde, bedurfte er keine strengere Messung. Daher genügte auch zur Aufzeichnung dieser Melodien die Notenschrift, welche schon ein äusseres Bild vom Gange derselben gab, die sogenannten Neumen (s. d.). Als aber die Mehrstimmigkeit sich zu entwickeln begann und als seit dem 12. Jahrhundert schon der Hauptstimme, welche die Choralmelodie als »Tenor« führte, sich eine zweite, später eine dritte und vierte mit selbstständig mensurirtem Gesange gegenüberstellten, da wurde es absolut nothwendig, den Zeitwerth der Töne einer jeden Stimme genau zu bestimmen, und so entstand die Mensuralnotenschrift, als das natürliche Produkt der ganzen Entwickelung. — Figuralmusik wurde diese neue Art des Gesanges wohl weniger deshalb genannt, weil die Notengattungen durch verschiedene Figuren dargestellt wurden, denn dann könnte auch der *Cantus planus* so heissen, die Neumen sind ja gleichfalls Figuren, wenn auch andere; sondern deshalb, weil er nicht ein ebener, *cantus planus* ist, sondern ein figurirter *cantus figuralis;* denn das ist ja das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal desselben, dass er dem gleichmässig dahin ziehenden Choral reicher figurirten Gesang entgegenstellt. Unsere moderne Musik ist in diesem Sinne Figural- und Mensuralmusik, aber dennoch bezeichnet man nur die entsprechende Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts damit, die dort als besondere Gattung eingehende Pflege gewann.

Mensuralnotenschrift. Wie erwähnt, beschränkte sich der gregorianische *Cantus planus* bei seiner Werthmessung der Töne nur auf die prosodische Länge und Kürze, und es lag nahe, zunächst diese beiden durch bestimmte Tonzeichen zu fixiren: die sogenannte Longa  als Zeichen für den langen Ton, und die Brevis  als Zeichen für den kurzen Ton, der, entsprechend dem prosodischen Gesetz, zunächst zwei Mal in jenem enthalten war. Selbstverständlich wurde die Brevis, als die von geringerem Werthe, zum Maass für jene als Tempus, und sie blieb es auch, als man durch fortgesetzte Theilung Noten von geringerem Werthe gewann. Beide Notengattungen zusammen stellen den trochäischen Rhythmus dar, im dreitheiligen Takt  und hierauf wohl beruht es, dass das dreitheilige Zeitmaass als das allgemeinere den Alten, als das vollkommene, das *Tempus perfectum*, und die zweitheilige als das unvollkommene, das *Tempus imperfectum* galt, und nicht wie Franco von Köln meint, der uns die ersten Nachrichten aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts über die Mensuralnoten bringt, weil die Drei die vollkommenste unter den Zahlen sei und von der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führe. Die wachsende Ausbreitung des

selbstständigen Gesanges führte ganz naturgemäss darauf, nicht nur die Brevis wieder zu theilen, wodurch die Semibrevis ◆ gewonnen wurde, sondern auch den Werth der Longa zu erhöhen, zur *Duplex longa*, später *Maxima* genannt. Als durch die fortgesetzte Theilung die Noten von noch geringerem Werthe, die *Minima*, die *Semiminima*, *Fusa* und *Semifusa* gefunden wurden, nannte man jene vier älteren von höherem Werthe *Majores* und diese jüngeren von geringerem Werthe *Minores;* diese wurden immer zweizeitig gemessen, während bei den *Majores* der Werth durch das *Tempus* bestimmt wurde. Nur im *Tempus imperfectum* wurden die *Majores* zweizeitig gemessen, so dass eine *Maxima* zwei Breves, eine Brevis zwei Semibreves u. s. w. galt, während sie im *Tempus perfectum* dreizeitig waren, die *Maxima* drei Breves, die Brevis drei Semibreves galt u. s. w. Wie erwähnt, herrschte bei den früheren Mensuralisten das dreizeitige Zeitmaass vor und so wurde die Longa zum Modus, zur Takteinheit, die einem Versfuss entsprach. Sie war dreizeitig, wenn ihr eine Longa, zweizeitig, wenn ihr eine Brevis folgte:



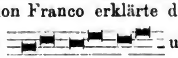
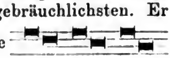
Sollte die Longa aber ihren Werth von drei Tempora behalten, also *perfect* bleiben, auch wenn ihr eine Breves folgte, so wurde zwischen beide ein Punkt, welcher *signum perfectionis* oder auch *divisio modi* genannt wurde, gesetzt, damit aber zugleich die nachfolgende Longa zur zweizeitigen gemacht:



Einen ähnlichen Erfolg hatte es, wenn zwei Breves der Longa folgten und zwischen ihr und der ersten Brevis das *Punctum divisionis* stand:



Die Longa blieb *perfect*, trotz der folgenden Breves, von diesen aber war die erste *recta*, d. h. sie behielt ihren ursprünglichen Werth eines Tempus, die zweite hingegen wurde alterirt und, zwei *Tempora* enthaltend, einer *Longa imperfecta* gleich. *Imperfect*, d. h. zweizeitig, wurde die Longa auch durch eine vorausgehende Brevis. Es ist leicht einzusehen, dass diese ganze Entwickelung zunächst noch im engsten Anschluss an die Prosodie erfolgte, dass sie die verschiedene musikalische Darstellung des trochäischen Versmaasses versucht. Verwickelter wurde die Theorie schon in ihrer Anwendung auf die Semibrevis, deren Verhältniss zur Brevis dem der Brevis zur Longa entspricht. Mit der wachsenden Ausbreitung der Mehrstimmigkeit und des künstlichen Contrapunkts namentlich durch die Niederländer wurde auch das zweitheilige Maass mehr ausgebildet, die langen Noten wurden wahrscheinlich seit Dufay nicht mehr geschwärzt, sondern offen gelassen, in folgender Gestalt eingeführt: *Maxima;* *Longa;* *Brevis;* *Semibrevis;* *Minima;* seitdem wurden sie nur in Fällen geschwärzt, wo es gilt, ihren Werth zu verändern.

Wie schon die Neumenschrift die Melismen, die auf eine Silbe gesungenen, aus zwei und mehr Tönen bestehenden melodischen Figuren in einem Zeichen darzustellen suchte, so auch die M.; es entwickelten sich die sogenannten Ligaturen, welche zwei und mehr auf einen Ton gesungene Figuren in einem Zeichen darstellen. Schon Franco erklärte die seiner Zeit gebräuchlichsten. Er theilt sie in aufsteigende  und in absteigende 

Die Ligaturen, bei denen wie hier viereckige Noten verbunden sind, heissen *rectae; obliquae* sind die, welche durch einen schiefen Strich dargestellt werden,

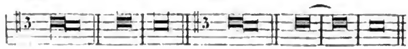
dessen beide Spitzen die Töne des Melisma bezeichnen . Es ist kla dass in diesen Melismen die Töne vom Werth einer Brevis vorherrschen waren, die vom Werthe einer Maxima, Longa und Semibrevis waren nich ausgeschlossen, allein jene war vorherrschend und es wurde die Brevis so zu Grundlage der Ligatur, dass einzelne Tonlehrer ihre Unterweisung mit de Generalregel begannen: »Jede in Ligatur gesetzte Note ist eine Brevis, mi Ausnahme der, in den dann folgenden Regeln inbegriffenen«, und es ist da sogar so weit zutreffend, dass die Maxima, Longa und Semibrevis meist durc eine Brevis dargestellt wurden, die durch ihre besondere Gestalt oder Stellun oder durch Hinzufügung eines Striches diesen höheren oder auch geringere Werth gewinnt. Die *Ligatura obliqua* besteht nur aus zwei Tönen, bei de *Ligatura recta* dagegen können mehr Töne verwendet werden. Bei diese unterschied man die Anfangsnote: *Nota initiales*, die Schlussnote: *Nota finale* und die dazwischen stehenden: *Notae mediae*, und für jede waren besonder Regeln aufgestellt. Die *Notae mediae* waren sämmtlich Breves, wenn si nicht die Gestalt einer Maxima annahmen und dann als solche galten ode einen Strich nach unten an der rechten Seite erhielten, wodurch sie zur Long wurden, oder endlich dadurch den Werth einer Semibrevis erhielten, dass di vorangehende Initiales einen Strich an der linken Seite nach oben erhiel wodurch diese selbst zur Semimbrevis wurde und mit der folgenden Medi (oder Finales) zusammen nur eine Breves ausmachte. Als Initiales behielt di Brevis ihren Werth in ihrer ursprünglichen Gestalt, wenn die folgende Not höher ist:

recta. obliqua. Ausführung.



War die folgende Note tiefer, so musste die Initialis einen Strich an der linke Seite nach unten erhalten *(a)*, damit sie den Werth einer Breves behiel hatte sie diesen Strich nicht, so wurde sie zur Longa *(b)*:

a. b.



Hat die Brevis als Initiales aber einen Strich an der linken Seite nach obe so gilt sie, wie schon oben erwähnt, mit der nachfolgenden (Media oder F nales) zusammen nur eine Brevis, wird also zur Semibrevis:



Erhält bei dieser Figur auch noch die zweite einen Strich, so wird auch il Werth verändert; während die Initiales Semibrevis bleibt, erhält die zwei bei abwärtsgehendem Strich den Werth einer Longa, bei aufwärtsgehende den einer Brevis. Wie bei den gewöhnlichen Noten, wird auch in der Ligat die Brevis zur Longa, wenn sie einen Strich an der rechten Seite nach unt erhält. In der *Ligatura obliqua* gilt die Finalis eine Brevis, wie in den ob angemerkten Fällen; bei der *Ligatura recta* nur, wenn sie höher ist als d vorhergehende:

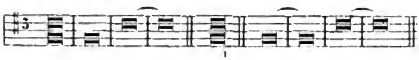


ist sie tiefer, gilt sie eine Longa:
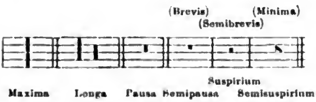


Soll die Finalis auch in diesem Falle eine Brevis gelten, so muss sie ein

ich an der rechten Seite nach oben erhalten, der Strich nach unten macht h sie zur Longa. In älteren Drucken wird die Finalis häufig über die letzte Note gestellt, sie ist dann stets Longa; die vorhergehende (immer die ere) ist Brevis, wenn sie nicht durch den Strich an der rechten Seite ab- ts zur Longa gemacht wird:



weit erscheint die Lehre von den Ligaturen noch übersichtlich; verwickelt de sie durch die verschiedene Messung nach dem *Tempus perfectum* oder *erfectum*, und als zur Darstellung neuer Figuren die ganze und halbe wärzung der Noten zur Verminderung ihres Zeitwerthes eingeführt wurde. nit verkehrte sich ihr ursprünglicher Zweck ins Gegentheil. Sie waren in ı Bestreben entstanden, die betreffenden Figuren dem Sänger übersichtlicher machen; mit dem Anwachsen der Darstellungsmittel und der Regel wuchsen Schwierigkeiten, sie zu entziffern, und im 17. Jahrhundert begann der npf gegen sie, der zur Folge hatte, dass sie verschwanden, und es geschah um so leichter, als selbst beim Gesange die Hauptnoten der Ligatur, die jores: Maxima, Longa und Brevis der Semibrevis, und den Minores: der iima, Semiminima, Fusa und Semifusa, die nicht zu Ligaturen zusammen- ogen wurden, wichen. Auch die Gesangspraxis bediente sich, wie die In- ımentalmusik jener Notengattungen von geringerem Werthe seit dem 16. Jahr- dert fast ausschliesslich. Ausser dem erwähnten *Punctum divisionis* kannte ı auch schon unser *Punctum additionis*, das den Werth der Note, hinter cher er steht, um die Hälfte erhöht.

Die Pausen entsprechen im Grossen und Ganzen unseren heute üblichen h am meisten:



ıe eigenthümliche und praktische Art hatten die Mensuralisten, das Tempo bestimmen. Sie nahmen die Zeitdauer eines Auf- oder Niederschlages n mässig ruhigen Taktiren als Maass an, nannten sie Schlag oder Taktus ı bezeichneten nur bei den Tonsätzen, wie viel solcher Taktus auf jede engattung gerechnet werden sollen, oder umgekehrt, wie viel Noten auf n Taktus, und indem man den Werth eines solchen der Semibrevis zu- annte, gewann man ein feststehendes Zeitmaass *(integer valor notarum)*.

Wie erwähnt, wurden die vier Hauptnotengattungen *(Majores)* sowohl drei- zweizeitig gebraucht; die Noten von geringerem Werthe nur zweizeitig. *Maxima* hatte im dreizeitigen drei Longae, im zweizeitigen nur zwei; Longa im dreizeitigen drei Breves, im zweizeitigen nur zwei. Für jede ser Notengattungen hatte man bestimmte Zeichen, welche genau angaben, sie zwei- oder dreizeitig zu messen sind: der *Modus major*, welcher das ass der Maxima; der *Modus minor*, der das Maass der Longa bestimmte; *Tempus* als Maass der Brevis und die *Prolatio* als Maass der Semi- vis. Das Tempus und die Prolatio kamen am meisten vor. Das Zeichen das *Tempus perfectum* ist der ○ (später auch zwei gegen einander gestellte lbkreise C Ɔ), es zeigt an, dass die Brevis durch drei Semibreves gemessen rden soll; das Zeichen für das *Tempus imperfectum* ist ein rechts offener lbkreis C und er zeigt an, dass die Brevis nur zwei Semibreves gilt. Wird Kreis durchstrichen Φ, so wird die Bewegung verdoppelt, die Brevis gilt r anderthalb Taktus; ist dagegen dem Kreise eine 3 beigegeben oder die

Bruchzahl $^3/_1$ = ○3, ○$^3/_1$, so wird die Bewegung verdreifacht; es werd drei Semibreves auf einen Taktus gesungen. Das Zeichen für die Prolat nach welcher die *Semibrevis perfect* gemessen wird, also drei Minimae gilt, ein Ganz- oder Halbkreis mit Punkt ⊙ C; fehlt der Punkt, oder ist d punktirte Kreis oder Halbkreis durchstrichen Φ ¢, so wird die *Semibre imperfect* und gilt nur zwei Minimae. Der *Modus minor perfectus*, der d Werth der Longa auf drei Breves bestimmt, wird in späterer Zeit mit O der *imperfectus* mit C2 bezeichnet. In älterer Zeit hatte man statt die Bezeichnung bestimmte Pausen, die vor oder nach das Tempuszeichen gese wurden; standen sie vor, so zählten sie bei der Ausführung nicht mit, galten nur als Moduszeichen; hinter dem Tempuszeichen stehend, sind Moduszeichen und zu zählende Pausen zugleich. Es ist oben bereits erwäh dass man verschiedene Zeichen hatte, um anzugeben, dass der *Integer va* verlassen, das Tempo schneller oder langsamer werden sollte. Dort ist n von der Diminutio die Rede; sollte der Zeitwerth vermehrt werden, wurde d durch Bruchzahlen neben dem Tempuszeichen angedeutet, deren Nenner d Zähler mehrmals in sich fasst, die Verlängerung hat um so viel zu erfolg als der Zähler im Nenner enthalten ist, bei C $^1/_2$ um das Doppelte, C $^1/_3$ u das Dreifache u. s. w. (Weiteres unter: Rhythmik.)
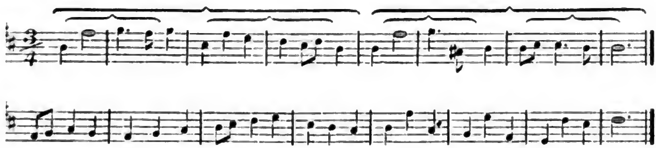
Ausserdem hatte man noch andere Bezeichnungen, wie: *Brevis sit Mari Semibrevis sit Longa* oder die Regeln *crescit in duplo, triplo etc.*, durch wel diese Veränderungen angezeigt wurden. Sie gingen aus dem Bestreben herv die allmälig gewonnenen Notengattungen dem alten System einzufügen, um der Praxis zugänglich zu machen. Diese aber war mit Eifer thätig, die kün lichsten contrapunktischen und canonischen Formen zu höchster Vollendu auszubilden, und so erwuchs ihnen auch in der Mensuralnotenschrift die eignete Schrift für deren Aufzeichnung. Diese gab ihnen die Mittel, vi stimmige Gesänge auf einer Zeile, mehrchörige Canons auf wenig Zeilen notiren. Erst bei der veränderten Musikpraxis, seit Ende des 16. Jal hunderts, machte sie, mit der Veränderung dieser Praxis, auch einem neu Notensystem, dem heutigen, Platz, das, wie erwähnt, die Notengattungen v geringerem Werth zu herrschenden machte, die in der Mensuralnotenschr geringere Bedeutung hatten.

Mensurbrett, ein Brett, auf welchem die Mensur eines jeden Regist also Länge und Breite der, zu jeder Pfeife gehörenden Metallplatte, v zeichnet sind, so dass die Orgelbauer nach diesem Maasse die Platte schn den können.

Menter, Sophie, unter den jüngeren Claviervirtuosinnen eine der herv ragendsten. Sie ist am 29. Juli 1848 in München geboren. Ihr Vat Joseph M., Solocellist an der Kapelle, starb bereits 1856. Die Mut namentlich pflegte das früh erwachende Talent der Tochter zur Musik u sorgte für sorgfältigen Unterricht. Nachdem Sophie den mehrjährigen Unt richt Leppert's genossen hatte, trat sie in dem Alter von 9 Jahren in d Münchener Conservatorium und war bis nach vollendetem 13. Jahre Schüle des Professor Leonhard. Nach ihrem Austritt aus der Anstalt nahm sie no Unterricht bei Friedrich Niest und unternahm bereits im 15. Jahre in B gleitung ihrer Mutter eine Kunstreise nach Stuttgart und in die Schweiz n bedeutenden Erfolgen. Nachdem sie auch 1867 im Leipziger Gewandhause aus gewöhnlichen Erfolg errang, ist sie im Norden wie im Süden Deutschla ein gern gesehener Gast geworden. Seit einigen Jahren ist sie mit dem tre lichen Cellisten Popper verheiratet.

Menuett (franz.: *le Menuett;* ital.: *il Minuetto*), ein älterer Tanz a Frankreich, nach Mattheson (Orchester I pag. 193) aus der Provinz Poit herstammend, der dort namentlich im 17. Jahrhundert schon sehr beliebt w und auf die französische Oper von Einfluss wurde. Wie die meisten Tän früherer Jahrhunderte, ist auch die Menuett ein Reihen- kein Rundtanz, u

de demnach gravitätisch gegangen und nicht, wie die Rundtänze, gesprungen. h waren die *Pas* ebenso genau vorgezeichnet; es ergab dies für die beglei- le Musik einen dreitheiligen Doppeltakt, als rhythmisches Motiv, das dann iso, wie bei allen übrigen Tänzen, zu einem ersten und zweiten Theil ver- itet wurde. Mattheson giebt in »Der vollkommene Kapellmeister« (Ham- g, 1739 pag. 224) ein treffendes Beispiel für die Construktion dieses Tanzes, halb es hier stehen möge:



Bei seiner Erläuterung legt er besonders auf die Wiederholung des ersten tes im fünften Gewicht. Wie die meisten Tänze der früheren Jahrhunderte, de die Menuett auch als Gesang behandelt, und als sie dann auch als stständiges Instrumentalstück weiter gebildet wurde, suchte man sie da- h künstlerisch zu erweitern, dass man ihr noch eine zweite Menuett, *uetto secondo*, anfügte, der dann wieder die erste folgte. Diese zweite de später als »Trio« dem Ganzen noch fester eingefügt; dies ist rhythmisch z ebenso construirt, nur im Charakter abweichend, die eigentliche Menuett inzend. So wurde die Tanzform in die Suite aufgenommen, und bildete n einen wesentlichen Bestandtheil der Cassatio oder Serenade, und ging von in die Sinfonie und Sonate, wie beide seit Haydn sich entwickelten, r. Dieser Meister hat ihren Charakter insofern verändert, als er ihr die prüngliche gravitätische Würde abstreifte und sie mehr lebhaft und lustig altete. Sie wurde so als rechter Gegensatz zwischen Allegro und An- ite gestellt. Mozart erfasste diese Tanzform noch mehr ihrem ursprüng- en Charakter gemäss; bei ihm ist die Grazie vorwiegend und diese ist noch bunden mit überquellender Innigkeit und dem Glanze seiner heiteren Lebens- hauung. Bei Haydn erscheint die Menuett in volksthümlicher Umgestaltung, rsetzt die Grazie durch die ungebundene Lust, die Innigkeit durch über- idelnde Laune. Beethoven knüpfte zunächst an diese Auffassung an, sie leich mit der Mozart's verbindend. Auch in Beethoven's Menuetten lebt reinste, ungebundenste Lebenslust, aber in der Regel ist das Trio zugleich llt mit der höchsten Innigkeit und Weichheit seiner Individualität, und giebt der, die Menuett bewegenden Stimmung höhere Bedeutung, so dass e nothwendig erweitert werden musste. Der Meister hält nur noch die prüngliche Form der Menuett in ihren Grundzügen bei, er erweitert sie n zu jenem Scherzo, in welchem nicht nur die bunte Lust des Lebens, lern der ganze, in der mannichfachsten Weise sich äussernde Humor des- en in überwältigender Macht zur Erscheinung gelangt. Die engen *Pas* Menuett erweitern sich in schwindelerregenden Dimensionen, das Scherzo mt in geflügelten Schritten einher, nach so weiten Maassen geordnet, welche Menuett bisher nicht kannte. So wurde die Menuett, die einfache Tanz- n. zu einer hochbedeutsamen, gewaltig wirkenden Instrumentalform.

Mercadante, Xav., bekannter Operncomponist, wurde 1798 zu Altamura Neapel geboren; er bildete sich unter Zingarelli's Leitung auch zu einem en Clavierspieler aus, wurde 1833 der Nachfolger Generali's als Kapell- ster am Dome zu Navara und 1840 Direktor des Conservatoriums in Neapel. ne Opern *»L'apoteosi d'Ercole«*, *»Anacreonte«*, *»Didone«*, vor Allem aber *isa e Claudio«* waren in Italien sehr beliebt. Er starb am 13. Decbr. 1870.

Merk, Joseph, berühmter Violoncellvirtuos, ist 1795 in Wien geboren

und starb daselbst 1852 als Professor am Conservatorium. Seine Etud Concertstücke u. s. w. für sein Instrument waren einst sehr beliebt.

Merkel, Gustav Adolph, trefflicher Orgelspieler und Componist, wa 1827 zu Oberoderwitz in der Lausitz, woselbst sein Vater Lehrer und Organ war, geboren. Verhältnisse und der frühe Tod des Vaters nöthigten ihn, v Studium der Musik, zu der lebhafte Neigung bei ihm vorhanden war, abzuseh und sich dem Lehrerberufe zu widmen. Nachdem er auf dem Lehrersemi zu Bautzen seine Ausbildung gefunden, nahm er einige Jahre Anstellung Lehrer in einer Dresdener Bürgerschule. 1853 jedoch entsagte er dem Lehr berufe, um sich, wie er es von Jugend an erstrebt, ganz der Musik zu widm Bei Julius Otto studirte er Contrapunkt, bei Joh. Schneider Orgelspiel; auss dem förderten seine Studien aufs Freundlichste: Robert Schumann und Reissig 1858 erhielt er Anstellung als Organist an der Waisenhauskirche, ging 18 in gleicher Eigenschaft an die Kreuzkirche und 1867 an die katholische H kirche in Dresden. Von 1867 bis 1873 leitete er die Dreyssig'sche Si akademie, seit 1861 ist er Lehrer am Conservatorium für Musik. Von sei veröffentlichten Compositionen, deren es über 100 giebt, sind zu nenn Lieder mit Pianofortebegleitung, Clavierstücke, Violoncellstücke, Orgelstü aller Gattungen, als: Präludien, Choralvorspiele, Fugen, Fantasien, mehr Sonaten. Als Orgelspieler nimmt M. eine hervorragende Stellung ein. vereint alle Vorzüge seines berühmten Lehrers Joh. Schneider, verbunden jener charakteristischen Selbstständigkeit, die ihm als schaffender Küns eigen ist.

Merline (franz.), Amselorgel, zum Abrichten grösserer Singvögel.

Mersenne, Marin, geboren am 8. Septbr. 1588 zu Oise im Herzogth Maine, widmete sich dem Priesterstande, wurde Minorit, lehrte als Profe der Theologie in Paris zugleich die hebräische Sprache und zog auch Wissenschaft der Musik, namentlich als Akustik, in den Bereich sei Forschungen. So bringt sein 1623 gedrucktes Werk: »*Quaestiones celebe mae in Genesin*« eine Reihe von Untersuchungen über die Musik und i Wirkung im Allgemeinen, und die der Hebräer und Griechen im Besonde Ein zweites Werk: »*Harmonicorum libri XII in quibus agitur de Sonorum nat causis et effectibus: de Consonantiis, Dissonantiis, Rationibus, Generibus, M Cantibus, Compositione, Orbisque totius harmonicis instrumentis*« erschien 16 Es ist dies indess nur ein Auszug aus einem weit ausführlicheren We welches den Titel führt: »*Harmonie universele, contenant la Théorie et la Prat de la Musique, ou il est traité des Consonances, des Dissonances, des Genres, Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, et de toutes Sortes à Ins mens harmoniques*«, das 1636 in Paris erschien. Dies enthält ziemlich die sammte Musikwissenschaft des 17. Jahrhunderts. Ein viertes Werk: »*Cogi Physico-Mathematica diversis tractibus de hydraulico-pneumaticis phaenomenis Musica theoretica et practica*« (1644). M. starb am 1. Septbr. 1648 nach ei Besuche, den er an einem heissen Tage seinem Freunde des Cartes gem hatte, bei dem er, durch viel Wasser, was er getrunken, sich eine tödtli Erkältung zugezogen hatte.

Merula (latein.), Amsel, ein veraltetes Orgelregister, welches das Gezwitsc der Vögel nachahmte. Es bestand nur aus drei oder vier Pfeifen, die einem bleiernen Kästchen standen; wenn dies mit Wasser gefüllt wurde, gaben die Pfeifen dem Vogelgezwitscher ähnliche Töne.

Merula (il Cavalieri Tarquinio) von Bologna, lebte im 17. Jahrhun und wurde wegen seiner zahlreichen Kirchencompositionen geschätzt. 1628 er Kapellmeister an der Kathedrale und Organist an der St. Agatakirche Cremona, 1639 Kapellmeister und Organist am Dom zu Bergamo. In sei Compositionen schliesst er sich dem neueren, durch die selbstständig sich e wickelnde Instrumentalmusik beeinflussten, Stil an. Besonders beliebt schei zwei scherzhafte Compositionen von ihm gewesen zu sein; die eine ist eine

anonform ausgeführte Declination der Pronomen: *hic, haec, hoc;* die andere in ähnlich fugirtes Madrigal: »*Quis vel qui*«.

Merulo, Claudio, nach seinem Geburtsort auch Claudio da Correggio enannt, ist 1532 geboren, wurde am 2. Juli 1557 Organist der zweiten Orgel on S. Marco in Venedig; am 30. Septbr. 1566 übernahm er die erste, an der isher der berühmte Anniball Padovano Organist war; an die zweite kam an L's Stelle Andrea Gabrieli. M.'s Ruf als Orgelspieler bewog den Herzog anuccio Farnese, den Meister (1584) unter glänzenden Bedingungen als rganist für die Kirche der Steccata in Parma zu gewinnen und hier wirkte r bis an seinen, am 4. Mai 1604 erfolgten Tod. Er war nicht nur einer er fleissigsten, sondern auch einer der einflussreichsten Meister der sogenannten enetianischen Schule. Seine »*Missae et Litaniae VIII—XII vocum*« (Venedig, 609), seine »*Motetti*« (1595), die »*Sacri concenta*« (1594), sind alle von dem estreben beherrscht, durch die machtvolle Harmonik die geheime Pracht des ultus zu erhöhen. Mit seinen Madrigalen zu fünf Stimmen (1566), und zu ier Stimmen (1568 und 1579), wie mit den zu 3 Stimmen (1580), vor allem ber mit seinen *Ricercari* und *Toccata* für die Orgel (1567, 1598, 1604, 1605, 608), half er die neue Musikpraxis vorbereiten, welche unsere moderne Musik rstehen liess. Mit den Madrigalen half er jenen Liedstyl anbauen, der die esammte Vocalmusik umgestalten sollte und mit seinen Orgelstücken den selbständigen Instrumentalstyl vorbereiten.

Mescal, eine Art türkischer Panflöte, deren Pfeifen mehrere Töne angeben.

Mescolanza, *Messanza* (ital.), ein Tonstück, in welchem scherzweise absichtlich jeder Wohlklang vermieden ist.

Mese *(Media)*, der mittlere Ton *a* des griechischen Systemes, der tiefste es Tetrachords *Synemmenon.*

Mesoides, die mittleren Töne des griechischen Tonsystemes und darnach enannt, die in der Tonlage desselben gehaltenen dithyrambischen, dem Bacchus ewidmeten Gesänge.

Meson, das zweite Tetrachord des vollkommenen, unveränderlichen Tonystems der Griechen. Es enthält die Töne *e (Hypate meson), f (Parypate meson), g (Lichanos meson)* und *a (Mese)* der kleinen Octave und war im alten, us nur drei Tetrachords bestehenden System das mittelste, daher der Name *Meson* = das mittlere.

Meson diatonos, besondere Bezeichnung des *Lichanos meson.*

Mesopykni, die Viertelstöne, welche in der Mitte des getheilten halben Tons im enharmonischen Klanggeschlechte der Griechen lagen.

Mesonyktikon, ein Lied, das in der griechischen Kirche bei Nacht geungen wurde.

Messa *voce, Messa di voce* (ital.), *mise de voix* (franz.), das allmälige An- und Abschwellen des Tons. Dieser wird möglichst leise angesetzt und ann wächst er allmälig bis zur erreichbaren Kraft, um dann wieder eben so llmälig nach dem geringsten Stärkegrade zurück zu gehen.

Messe, s. *Missa.*

Messer, Franz, geboren am 21. Juli 1811 in Hofheim, trefflicher Musiker, der erst in Mainz und dann in Frankfurt a. M. als Dirigent des Cäcilienvereins und der Philharmonischen Concerte erfolgreich wirkte. Er starb den 9. April 1860. Von seinen Compositionen sind nur einzelne in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Messinginstrumente, Blechinstrumente, bekanntlich die aus Messingblech verfertigten Instrumente, wie: Horn, Trompete, Posaune, Ophicleide, Bombardon u. s. w., zum Unterschied von den Holzblasinstrumenten, Flöten, Clarinetten, Oboen, Fagotten u. s. w., so genannt, die aus Holz gefertigt werden. Namentlich auf dieser Verschiedenheit des Materials beruht ihre verschiedene Wirkung. Die Wände der Holzblasinstrumente sind fest und hart, so dass sie nur wenig resonniren; der Luftklang wird demnach nur wenig verändert; die

Wände der Messinginstrumente dagegen sind sehr dünn, sie resonniren be der Erzeugung des Tons sehr stark und ihr Klang wird rauh, schmetternd und schallend. Nur das Horn hat einen ziemlich weichen Ton, namentlich wohl deshalb, weil sein Rohr mehrfach kreisförmig gewunden ist, während e bei der Trompete in ein längliches Viereck zusammengelegt und bei der Posaun seitlich zurück gebogen wird; der Ton verliert beim Horn von seiner schmet ternden Schallkraft. Auch diese Instrumente wurden früh erfunden, sie ware zum Theil den ältesten Culturvölkern bekannt. Allein noch im vorigen Jahr hundert war ihr Tonreichthum ein sehr beschränkter, nur durch die virtuos Handhabung wurde er erweitert. Für Hörner und Trompeten wurden, um si in anderen Tonarten, als in welchen sie abgestimmt waren, verwenden zu können, Einsatzstücke nothwendig, durch welche sie nach den neuen Tonarten umgestimmt wurden. Diesem Uebelstand, der ihre Verwendung erschwerte, is durch die, in unserem Jahrhundert (1817 bis 1827) erfolgte Einführung de Ventile abgeholfen. Das Nähere hierüber bringen die, den einzelnen Instru menten gewidmeten Artikel. Die Messinginstrumente können sowohl als selbst ständiger Instrumentalchor verwendet werden, wie bei der Militärmusik, be Ständchen oder Concerten im Freien, oder in Verbindung mit den Holzblas instrumenten zur sogenannten Harmoniemusik, wobei in der Regel auch di Schlag- und Rasselinstrumente: Trommel, Pauke, Becken, Schellbaum u. s. w noch hinzugezogen werden. In der Verbindung mit Holzblas- und Streich instrumenten endlich zum Orchester bilden sie nicht nur den starken Chor der den Tuttistellen die nöthige Eindringlichkeit verleiht, sondern sie geben auch neue Farbentöne zur Mischung neuer Klangfarben. Von besondere Wichtigkeit ist für die Erzeugung des Tones das Mundstück und seine Mensur bei den weiter mensurirten sprechen die tiefern Töne besser an; bei den enge mensurirten die höheren, jene heissen Ganz-, diese Halbinstrumente.

Mëst, Raphael, ein berühmter Lautenmacher um das Jahr 1627, ei Schüler Michel Hartung's zu Padua.

Mesto (Vortragsbezeichnung) = traurig, wodurch zugleich eine langsam Bewegung geboten ist.

Mestrino, Nicolas, Violinvirtuos und fruchtbarer Componist, 1750 z Mestri geboren, kam 1782 nach Paris, trat 1786 hier mit grossem Beifal auf, wurde 1789 Musikdirektor, starb aber schon im folgenden Jahre. Vo seinen Werken für Violine ist auch manches in Deutschland bekannt geworde

Metall, eine Composition von Zinn und Blei, aus welcher ein grosse Theil der Orgelpfeifen verfertigt wird. Dass man figürlich auch darunter di Klangfarbe der Stimme versteht (Timbre) ist bekannt.

Metallorgel, ein von Charles Clagget in London erfundenes Tasteninstru ment, dessen Töne durch Stimmgabeln erzeugt werden. Es hatte einen Um fang von 3—5 Octaven.

Metallpfeifen, s. Orgel.

Metallsaiten, s. Saiten.

Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura, am 3. Ja 1698 zu Assissi geboren, hiess eigentlich Trapasso und war der Sohn eine gemeinen Soldaten. Der berühmte Rechtsgelehrte Gravina liess ihn erziehe Früh schon zeigte sich sein dichterisches Talent, bereits im 12. Jahre bracht er den ganzen Homer in italienische Verse und im 14. Jahre schrieb er seine ersten Operntext, »*Il Giustino*«. Doch erst im 26. trat er an die Oeffentlich keit mit »*Didone abbandonata*«. 1729 kam er an den Hof nach Wien al Hofpoet und in dieser Stellung beharrte er bis an seinen, am 12. April 178 erfolgten Tod. Er war selbst in der Composition nicht unerfahren und ver stand es daher wie kein anderer Dichter seiner Zeit, den Componisten im Sinn der italienischen Oper wirksame Texte zu schreiben. Sie wurden von de bedeutendsten Operncomponisten seiner Zeit componirt, wie »*La Semiramid*

riconnosciuta« von Gluck; ebenso wie »*La Clemenza di Tito*«, »*Le Cinesi*«, »*La Danza*«, »*Il re pastore*«, »*Il Trionfo di Clelia*«.

Metereologische Harmonika (Riesenharfe). Abt Gottoni zu Mailand liess im J. 1786 zwischen zwei Thürmen 15 eiserne abgestimmte Saiten ausspannen und an diesen erwiesen sich dann die Luftveränderungen ebenso tonerzeugend, wie bei der Aeolsharfe.

Methfessel, Albert Gottlieb, geboren am 23. Septbr. 1786 zu Stadt Ilm im Schwarzb.-Rudolst., wurde, nachdem er längere Jahre in Hamburg einen Concertverein geleitet hatte, 1830 Hof-Kapellmeister in Braunschweig und als solcher 1843 pensionirt. Er starb am 23. März 1869 zu Heckenbeck bei Gandersheim. Seine Lieder waren einst sehr beliebt und sind es in Studentenkreisen noch. Seine Gattin Emelie, geborene Lehmann, war eine beliebte Sängerin.

Methode *(Metodo)*, die, nach bestimmten Grundsätzen geordnete Unterweisung in dem betreffenden Lehrgegenstande.

Methsiloth (hebr.), Glockencymbel, ein altes, bei den Hebräern gebräuchliches Instrument, das aus einem Gestelle bestand, auf welchem eine Anzahl abgestimmter Glocken aufgereiht waren.

Metrik ist die Lehre von der rhythmischen Bewegung der Sprache, im Grunde die Lehre vom Versfuss, der sich in der Dichtung als Silben-, in der Musik als Tonmaass darstellt. Das Nähere s. unter Metrum.

Metronom, Metrometer, Taktmesser, ein Instrument zur genauen Bestimmung des Grades der Bewegung. Die erste Idee zu einem solchen Instrument scheint von François Loulié, einem Pariser Tonkünstler, ausgegangen zu sein, der 1702 starb. Sein 1696 in Paris erschienenes Werk: »*Elemens ou principes de Musique*« enthält auch eine Zeichnung und Unterweisung im Gebrauch des Chronomètre. Saveur, der berühmte französische Gelehrte (1653 bis 1716), der für die Wissenschaft der Klanglehre so erfolgreiche Untersuchungen machte, erfand auch einen Chronomètre, der indess eben so wenig grössere Verbreitung fand, als die ferneren Versuche, ein solches Instrument zu construiren. Enbrayg (Dons), ein französischer Gelehrter zu Paris, veröffentlichte in den »*Mémoir. des siences*« (1732) eine Anweisung über den Gebrauch des M. Gabory räth in seiner Schrift: »*Manuel utile et curieux sur la mesure du tems*« (1771) zur Bestimmung des Zeitmaasses den Gebrauch des Pendels. Nach ähnlichen Grundsätzen ist das Instrument construirt, welches Avaux, ein berühmter Violinspieler und Componist, in dem »*Journ. encyclop.*« (Juni 1784) empfiehlt. Auch die Pendeluhr, welche Pelletier, ein in Paris um das J. 1782 lebender Mechanikus, construirte zur Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses, fand keine weitere Verbreitung. In Deutschland fanden diese Bestrebungen in dem Prediger an der französischen Kirche, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Professor der Mathematik an der Ritterakademie, Abel Burja, ihren, wie es scheint, ersten Förderer. 1790 erschien seine »Beschreibung eines musikalischen Zeitmaasses« (Berlin, Petit und Sohn). In demselben Jahre noch erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig von dem Cantor Weiske in Meissen 12 geistliche Gesänge, denen eine Beschreibung und Zeichnung eines Taktmessers beigefügt war. 1796 endlich gab Cantor Stöckel zu Burg in dem 6. Stück des »Journals für Deutschland«, und dann später in der »Leipziger Musikzeitung« die Beschreibung jenes Instruments, das seinem Zweck entspricht, aber nur zu complicirt und kostspielig war und deshalb leicht von dem M., den M. Mälzel zu Wien 1816 erfand, oder, wie auch auch behauptet wird, nur nach der Erfindung von Winkler in Amsterdam verbesserte. Das Instrument besteht bekanntlich aus einem, durch Räderwerk in Bewegung gesetzten Pendel, der mit einem verschiebbaren Gewicht versehen ist. Am Pendel ist eine Scala, in 110 Grad von 50—160 eingetheilt, angebracht, durch welche der Stand jenes Gewichtes bestimmt wird, und nach diesem lassen sich wieder die Schwingungen des Pendels genau an-

geben. Der Pendel schwingt in einer Minute genau so vielmal, als die Grundzahl besagt, auf welcher das Gewicht steht. Hierdurch ist der Zeitwerth jeder Note genau zu bestimmen. Soll die Viertelnote beispielsweise den 50. Theil einer Minute einnehmen, so stellt man das Gewicht auf 50 der Scala, jeder Pendelschlag giebt das Zeitmaass des Viertels an. Dieser nun wird am Anfang des Tonstückes durch die Bezeichnung M. M. ♩ = 50 vermerkt, was also heisst: jeder Pendelschlag giebt den Zeitwerth eines Viertels an, wenn das Gewicht auf 50 der Scala gerückt wird. Einen einfacheren Apparat construirte Gottfried Weber. Sein Chronometer besteht nur aus einem mit einem Gewicht beschwerten Faden von bestimmter Länge, der sich nach gewissen durch Knoten bezeichneten Längemaassen verkürzen lässt. Ein Pendel von 38 rheinl. oder Wiener Zoll Länge schlägt gerade einmal in einer Secunde, mithin genau so geschwind, wie Mälzel's M., wenn das Gewicht auf 60 steht. Darnach nun ist die Länge des Fadens beim Chronometer zu reduciren, um durch diesen die entsprechenden Pendelschläge zu gewinnen.

Mälzel's Metronom.		Rheinische Zoll.
50	=	55
52	=	50
54	=	47 u. s. w.

Der Werth eines solchen Instrumentes ist nicht hoch anzuschlagen, und eigentlich nur bei Uebungen mit einigem Vortheil zu verwenden. Die Bestimmung des rechten Tempos kann man im Uebrigen der Einsicht des Ausführenden überlassen. Hat er Einsicht genug, den Werth eines Tonstückes zu fassen, bedarf er keiner specielleren Angabe des Zeitmaasses, als die ihm die Tempobezeichnung giebt; hat er jene Einsicht nicht, dann wird ihm auch die genaueste metronomische Bezeichnung nicht viel helfen.

Metrophanes, Critopulus, ein griechischer Mönch vom Berge Athos, Grosssiegelbewahrer der patriarchalischen Kirche zu Konstantinopel, geboren zu Berrhoa 1590, gestorben 1658, schrieb eine Epistel in griechischer Sprache nebst lateinischer Uebersetzung: *»De vocibus in Musica Liturgica Graecorum usitatis« (Gerberti scriptores ecclesiastici de Musica Tom. III.).*

Metrum ist das bestimmte Maass, nach welchem die rhythmische Bewegung der Sprache, wie der Musik geordnet wird. Es entwickelte sich unstreitig zuerst am Tanz; denn dieser ist wohl die erste Aeusserung des künstlerischen Schaffensdranges. Ehe der menschliche Geist dazu gedrängt wurde, sich in solchen bestimmten Tönen oder Lauten zu äussern und diese zu Worten zu verknüpfen, mögen Jahrhunderte hindurch Mienen, Gebehrden und Bewegungen die Verständigungs- und Ausdrucksmittel gewesen sein, und es ist nichts natürlicher, als dass besonders in die Bewegungen eine gewisse Art von Regelmässigkeit der Ausführung kam; denn diese ist durch die Nothwendigkeit geboten. Die Gemeinsamkeit der Bewegung setzt eine gewisse, sich wiederholende Gleichmässigkeit derselben voraus; unwillkürlich fühlt sich beim Marschiren jeder Einzelne veranlasst, immer den einen Schritt vor dem anderen auszuzeichnen. Dem ganz gleichen Bedürfnisse entspringen die verschiedenen Tanzformen, bei denen eine bestimmte Anzahl Schritte zu einer Einheit *(Pas)* dadurch zusammengefasst werden, dass man den ersten etwas auszeichnet und ihm die übrigen unterordnet. Als die Sprache dann zu einer grösseren Anzahl von Worten anwuchs, wurde es auch hier nothwendig, durch dasselbe Verfahren Ordnung in die ordnungslose Masse zu bringen. Dies geschah in einigen Sprachen durch die Verlängerung der auszuzeichnenden Silben nach bestimmtem Maasse (Quantität), in anderen, wie in der deutschen, indem man die betreffenden, auszuzeichnenden Silben betonte (Accent).

Die Musik adoptirte beide Arten. Sie schloss sich zunächst eng an die Sprache an, indem sie bei den Hebräern und ganz besonders bei den Griechen das wirksamste Mittel wurde, ihre Sprachrhythmik klangvoll herausbilden zu helfen. Als sie sich dann emancipirt, acceptirte sie auch jene Quantitäts-

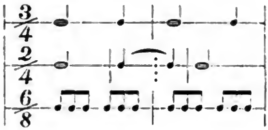
messungen und die auf ihr beruhenden metrischen Versfüsse und sucht diese in ihrer Weise nachzubilden. Die Griechen haben ihre Silben ganz streng nach ihrer körperlichen Ausdehnung, nach ihrem Buchstabeninhalt gemessen; nach ihrer Länge, wie nach der Zahl der mit einem kurzen Vocal verbundenen Consonanten. Sie unterschieden darnach lange, kurze und mittelzeitige Silben. Das Maas der Kürze (Mora-Zeit, Zeittheilchen) wurde die Grundeinheit der Silbenmessung und eine lange Silbe erhielt den Zeitwerth von zwei kurzen. Diese so verschiedenartige Zusammenstellung langer und kurzer Silben zu einer bestimmten metrischen Einheit (M.) wird zum Versfuss, und in der Musik zum Takt, aus deren gesetzmässig erfolgender Wiederholung dort in der Sprache die Verszeile sich ergiebt, die dann wieder zur Sprache erweitert wird, bei der Musik aber die eben so eng gegliederte Form. Im Artikel Mensuralnote ist gezeigt worden, dass im Bestreben, das trochäische Versmaass nachzubilden. der dreizeitige Rhythmus als der vollkommenere zunächst mit Fleiss ausgebildet wurde und dass erst nach Jahrhunderten der zweizeitige dieselbe Pflege gewinnen konnte. Dort wurde aber auch schon darauf hingewiesen, dass zur selben Zeit und wahrscheinlich lange vorher, auch der accentuirende Rhythmus beim Gesange geübt wurde. Aus den Unterweisungen im Choralgesange geht hervor, dass beim *Cantus planus* dem nicht mensurirten Gesange dennoch das ursprüngliche M. nicht unterdrückt oder unberücksichtigt gelassen, sondern dass die langen von den kurzen Silben durch den Accent hervorgehoben wurden.

Auf die weitere Entwickelung des Ms. in der Musik, wurde die Sprachmetrik nur in untergeordnetem Maasse noch einflussreich. Schon der Umstand, dass die reicheren musikalischen Darstellungsmittel eine grössere Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung zuliessen, musste zu anderen Gestaltungsprincipien führen, als den durch die Sprache bedingten. Dort, in dem erwähnten Artikel Mensuralnotenschrift, ist erwähnt worden, dass die *Brevis* zur Fixirung der Kürze angenommen wurde, und dem entsprechend, die *Longa* für die Länge; allein die feststehend angenommene Dreitheiligkeit der Longa erfolgt schon nicht mehr nach sprachlichem Gesetze, noch weniger aber die Verdoppelung der *Longa* zur *Duplexlonga*, oder die Theilung der *Brevis* in *Semibrevis* und die weitere in *Minimae*, *Semiminimae* u. s. w. Diese Theilung hatte mit der Prosodie nichts mehr zu thun, aber sie gab die Mittel, jedes einzelne Versmaass in jeder dieser Notengattungen darzustellen. Es erscheint deshalb auch als ein ziemlich unnützes Unternehmen, die verschiedenen Versmaasse, und zwar nicht nur die gebräuchlicheren, den Jambus, Trochaeus und Anapaest, Spondeus und Daktylus, sondern auch die ungebräuchlicheren, den Kretikus, den Pyrrhichius, Molossus, Tribrachys, Amphibrachys u. s. w., in ihrer Darstellung in Noten zu untersuchen, um so mehr, als jedes einzelne M. wieder noch eine sehr mannichfache Darstellung zulässt. Die Sprache hat immer nur die eine Länge und Kürze, während jede der Noten Länge sein kann, wenn sie noch wiederum getheilt werden kann, um die Kürze zu erhalten, ebenso wie jede Note Kürze sein kann, wenn sie noch zu verdoppeln ist, um die Länge zu erhalten. Ferner ist mit dieser Vielheit von Werthen die Möglichkeit gegeben, jeden einzelnen Versfuss musikalisch aufzulösen, wie den Jambus:



und dieser Process ist fast bis ins Unendliche fortzusetzen. Die prosodische Quantitätsmessung hat dabei natürlich allen Einfluss verloren; es ist nur der Accent, der hier ordnend wirksam ist. Bei der weiteren Verwendung dieser musikalischen Metra, der Takte zu rhythmischen Formen, lehnt sich die Musik auch wieder an die Sprachgebilde an, aber nicht mehr an das M., sondern an das, durch die Metra dargestellte grössere Ganze, an die Verszeile und die

Strophe, was in dem besonderen Artikel Rhythmus nachzuweisen ist. Dabei aber werden Tanz und Marsch nicht minder einflussreich. Es ist mehrfach hier darauf hingewiesen worden, dass das Sprachmetrum durch das Tanzmetrum (Tanz-*Pas*) angeregt wird, und dass dies zugleich auch das entsprechende Musikmetrum erzeugt. Wie dann dies zu grösseren Formen construirt wird, gehört in die Lehre von Rhythmus (s. d.). Die verschiedene Darstellung des einen Ms., nicht nur in verschiedenen Taktarten, sondern innerhalb desselben Taktes, giebt natürlich die reichsten Mittel zu einer mannichfachen Charakteristik, welche die Sprachmetrik nothwendig entbehren muss; diese wirkt vornehmlich nur durch die Ordnung, welche sie schafft, und nur in geringem Maasse so direkt, wie die in Musik dargestellte. Wie ferner noch durch die Synkope, und durch die dadurch mögliche Gesammtwirkung zwei oder auch drei verschiedener Metra:



ganz aussergewöhnlich aufregende Wirkung erzielt werden kann, das kommt erst in der Rhythmik zur Besprechung (s. d.).

Mette (vom latein. *Matutinem;* franz.: *Matinès*), der Frühgottesdienst in der katholischen Kirche, der vor Sonnenaufgang oder auch am Vorabend eines grossen Festes abgehalten wird. Die gottesdienstliche Feier umfasst ausser den Einleitungsversen und dem Gebet, das *Ave Maria*, den 94. Psalm, einen Hymnus, drei sogenannte Nocturnen und das den Gottesdienst beschliessende *Te deum*.

Mettenleiter, Johann Georg, geboren am 6. April 1812, wirkte namentlich als Chorregent und Organist an der Stiftskirche in Regensburg sehr wohlthätig für Hebung der Kirchenmusik; in weiteren Kreisen besonders durch sein Werk »*Enchiridion*« (Regensburg, 1852) bekannt. Er starb am 6. Octbr. 1858. — Bei dem erwähnten Werk wurde er von seinem jüngeren Bruder, Dominicus M., erfolgreich unterstützt; dieser ist am 22. Mai 1822 geboren, wählte den Priesterstand, erwarb den Grad eines *Dr. phil. et theol.* und war mit seinem Bruder und dem, um die Pflege des altkatholischen Kirchengesanges hochverdienten. Canonicus Dr. Proske eifrig bemüht, die katholische Kirchenmusik wieder auf eine würdigere Stufe zu heben. Seit dem J. 1864 beschäftigte ihn eine Geschichte der Kirchenmusik in Baiern, von der indess nur einzelne Vorarbeiten veröffentlicht wurden, wie die »Musikgeschichte der Stadt Regensburg« (1866), »Musikgeschichte der Oberpfalz« (1867). Er starb am 2. Mai 1868.

Meurs, Jean **de,** s. Muris, Johann de.

Meusel, Johann Georg, Dr. der Philosophie, Professor der Geschichte zu Erlangen, geboren zu Eyrichshof im fränkischen Ritterkanton Baunach am 17. März 1743, veröffentlichte 1778 sein »Deutsches Künstler-Lexikon«, das 1787 in neuer vermehrter Ausgabe erschien, in dem auch die Biographien der bedeutendsten Tonkünstler Deutschlands enthalten sind. Ebenso enthalten seine »Miscellaneen artistischen Inhalts«, Heft 1—36 (1779 bis 1786) und das »Museum für Künstler und Kunstliebhaber«, Notizen über Musik und Musiker. Er starb am 19. Septbr. 1820.

Meyer, (— —), ein berühmter Trompeter, starb in Hamburg 1768: er soll auf seinem einfachen Naturinstrument, mit Hülfe eines, von seinem Bruder construirten engen Mundstücks die gesammte chromatische Tonleiter vom tiefsten bis zum höchsten Ton, und die schwierigsten Intervalle glockenrein geblasen haben.

Meyer zu Knonow, Karl Andreas **von,** geboren am 30. Octbr. 1744 zu

Schnellfurthel in der Oberlausitz, ist durch den Eifer, mit dem er, zunächst nur als Passion, den Bau der Instrumente betrieb, bekannt geworden. Neben der Musik waren Naturkunde und Mechanik seine Lieblingsstudien, und ihnen ergab er sich ganz, als er, nach Beendigung seiner Studien in Leipzig (1759 bis 1762), in das Elternhaus zurückkehrte und 1764 die Güter Rothenburg kaufte. Fast täglich ritt er nach Görlitz, um bei dem dasigen Organisten Nikolai auch den Generalbass zu studiren. 1785 verkaufte er seine Güter und siedelte nach Görlitz über, fortan nur dem Instrumentenbau sich widmend. Er verfertigte namentlich ausgezeichnete Aeolsharfen und Harmonikas; 1794 erfand er auch eine neue Art Bogenflügel. Ein anderes Instrument, dem er den Namen Harmonikon gab, war dem Chladny'schen Euphon nachgebildet. Wenn auch alle diese neuen Instrumente keinen weiteren Eingang in die Praxis gewinnen konnten, so haben sie doch zur Verbesserung der anderen Instrumente wesentlich beigetragen, als Experimente, durch welche deren Ton und Technik gefördert wurde. M. starb am 14. Jan. 1797.

Meyer, Franz Heinrich Christoph, geboren am 8. Febr. 1705, gestorben am 17. Septbr. 1767, war der Sohn des Schlossorganisten Franz David M. in Hannover (1702 bis 1708), dessen Vater, David M., ebenfalls das Amt eines Organisten an der Schlosskapelle in Hannover bekleidet hatte. M. ward im J. 1735 Hoforganist in Hannover. Zu Anfang des J. 1741 ward ihm vom Consistorio in Hannover der Auftrag ertheilt, für die unbekannten Melodien des im J. 1740 erschienenen, noch jetzt im Gebrauche befindlichen hannover'schen Gesangbuches, ein dem Gesangbuche hinzuzufügendes Notenheft anzufertigen. Dasselbe enthielt 40 »neue« (d. i. im Hannover'schen bis dahin nicht gebräuchliche) Melodien, wovon etwa die Hälfte (20 bis 23) von M. selbst erfunden waren. M.'s Melodien werden vielfach noch heutzutage gebraucht. Am bekanntesten, und auch über die Grenzen Hannovers verbreitet, ist die Melodie zu dem Liede Joh. Jac. Rambach's: »Mein Schöpfer steh' mir bei«. Zwei der Söhne M.'s wurden seine Nachfolger im Amte, Christian Ludwig M. (1769 bis 1790) und Joh. Gerh. M. (1809 bis 1823). Ersterer soll ein noch geschickterer Orgelspieler gewesen sein als der Vater. Letzterer war mit Kiesewetter und Muzio Clementi befreundet und hat den Stamm fortgepflanzt (ein Sohn lebt gegenwärtig noch als Oberappelationsrath a. D. in Zelle). Von beiden sind u. A. noch handschriftliche Choralbücher vorhanden. Eine ausführliche Lebensbeschreibung M.'s im »Hannover'schen Volksschulboten«, herausgegeben vom Schulrathe Dr. Seffer, Jahrg. 1873, S. 93 flg. Ueber die von M. erfundenen Kirchenmelodien vergl. »Viertelj. Nachrichten«, herausgegeben vom Consistorialrath Kahle, 1873, Heft 4.

Meyer, Jenny, geboren am 26. März 1836 zu Berlin, begann im J. 1854 unter Leitung ihres Schwagers, des Professor Julius Stern, ihre Gesangstudien, und unter dessen sorgsamer Pflege entwickelte sich die schöne Stimme so schnell, dass in dem jungen Mädchen höhere Wünsche für die Zukunft angeregt wurden, die sie zunächst zum Eintritt in das von Stern und Marx gegründete Conservatorium bewogen. Dort wurde sie bald als eine der besten Schülerinnen anerkannt. Ihr erstes Auftreten geschah am 25. Octbr. 1855 im Oratorium »Luther« von Julius Schneider. In der Altpartie des genannten Oratoriums bewährte sich die Schönheit der Stimme in solchem Grade, dass bald darauf Alfred Jaell die junge Sängerin für ein Concert engagirte. Auch hier wurde ihr die ungetheilteste Anerkennung der Kritik. Rellstab, damals der erste Kritiker in Berlin, schrieb von ihr: »Noch müssen wir einer edlen Perle gedenken, die der Abend schimmern liess. Es war der Gesang des Fräul. M., deren volle und weiche, seelenansprechende Altstimme in der That ein Kleinod ist, dessen Werth sich durch die Behandlung so erhöht, wie der des Edelsteins durch das Schleifen.« Nach diesem Erfolge trafen Einladungen aus allen Städten Deutschlands ein. Mit der Arie der »Italienerin in Algier« führte sie sich als eine ebenso ausgezeichnete Coloratursängerin ein, dass in

dem Generalintendanten der königl. Schauspiele, Herrn von Hülsen, der Wunsch rege wurde, M. für die Berliner Bühne zu engagiren und ihr dort eine Thätigkeit auch für dieses Fach zu eröffnen. Bei aller Begeisterung für ihre Kunst war der Zug zur Bühne nicht so gewaltlg in ihr, um die Hindernisse zu überwinden, die ihre Familie ihr für diesen Beruf in den Weg legten. Nach einem höchst erfolgreichen Auftreten im März 1856 in Bremen, sang sie zum ersten Male am 30. Octbr. im Gewandhausconcerte in Leipzig, unter Julius Rietz's Leitung, die Concert-Arie »*Ah! perfido*« von Beethoven und eine Arie aus Rossini's »*La Donna del Lago*«. Die Aufnahme war eine solche, dass die Direktion sie noch im selben Winter zu zwei weiteren Concerten engagirte. Am 1. Jan. 1857 sang sie auf Einladung Liszt's, der ihr stets das freundlichste Interesse bezeigte, in einem Hofconcerte in Weimar, bald darauf in einem von Marschner geleiteten Concerte in Hannover und gefiel auch hier so sehr, dass sie an zwei aufeinanderfolgenden Abenden bei Hofe sang. Auf Einladung des zur Zeit in Hannover angestellten Concertmeisters Joachim musste sie bald darauf ihren Besuch in Hannover wiederholen. Ihr erstes Auftreten in dem Gürzenichconcerte in Köln am 22. Decbr. 1857, unter Ferdinand Hiller's Leitung, war so glänzend, dass dieses eine Einladung zum Rheinischen Musikfeste in Köln, zu Pfingsten im Mai 1858, zur Folge hatte. Sie war eine so begehrte Sängerin, dass sie in dieser Zeit selten ihre Vaterstadt sah. Am 17. Aug. sang sie auf Schloss Babelsberg beim Prinz-Regenten unter Taubert's Leitung bei grosser Anerkennung der Herrschaften. Am 14. Septbr. begann die Winterconcertsaison mit Hamburg, darauf folgten Concerte in Breslau, Leipzig, Glogau, Liegnitz, Löwenberg beim Fürsten von Hohenzollern, in Schwerin im Concert und bei Hofe. Hierauf folgte eine Tournée durch die grossen Städte Hollands. Im Frühjahr 1859, von April bis Anfang Juli, war sie in London zur Saison, wo sie in allen grossen Concerten und fünf Mal bei der Königin von England sang. Das Jahr 1863 sah sie in den genannten Städten wieder. Am 18. Febr. 1860 sang sie bei dem Prinz-Regenten unter Meyerbeer's Leitung »Orpheus« im Palais in Berlin. Im Juni 1861 folgte sie einer Einladung zu dem Musikfeste in Rostock, wo sie sehr gefeiert wurde. Bei einer wiederholten Concerttour durch Ost- und Westpreussen brachte ihr der harte Winter, in schlechten, nicht geheizten Concertlokalen, eine schwere Erkältung, von der sie sich nie ganz wieder erholen sollte. Wohl selten hat sich eine Sängerin einer glücklicheren Künstlercarrière erfreut, wie Jenny M. Verehrt und hochgeachtet entsagte sie ihr, um ihren reichen Schatz an Erfahrungen und Wissen Anderen zu vermachen, die die Früchte ihres Studiums und ihres Strebens in vollstem Maasse geniessen sollen. Die ausgezeichnete Sängerin wurde eine eben so ausgezeichnete Gesanglehrerin. Ihre ganze Thätigkeit widmete sie dem Berliner Conservatorium, an dem sie als erste Lehrerin angestellt ist, und mit einem Erfolge, der fast beispiellos erscheint. Sie hat ihre Thätigkeit am 1. Octbr. 1865 begonnen und wir hoffen, dass sie dieselbe noch recht lange zum Segen der Kunst fortsetzen möge. Jenny M. führt in jedem Jahre zwei Mal ihre Schülerinnen in die Oeffentlichkeit und legt damit immer überraschendere Proben ihrer seltenen, vorzüglichen Lehrfähigkeit ab. Unter ihren zahlreichen Schülerinnen und Schülern nennen wir besonders: Frl. Selma Kempner, Frl. Anna Beymel, Frl. Marie Falkner, jetzt Frau Schramke-Falkner, Frl. Gustava Still, Herr Adolph Schultze, Frl. Elisabeth Rahe, Frl. Emma Schulz, Frl. Berta Conradt, jetzt Frau Frister-Conradt, Frl. Clara Monhaupt, Frl. Maria Schultze, Frl. Anna Rüdiger, Frl. Berta Bernhardt, Frl. Anna Kempner.

Meyer, Joachim, geboren am 10. Aug. 1661, widmete sich der Gelehrtenlaufbahn, studirte aber dabei auch so fleissig Musik, dass er 1686 als Cantor figuralis nach Göttingen berufen wurde. 1695 wurde er Professor Musices, 1707 auch Dr. der Rechte, lehrte auch am Gymnasium Geschichte und Geographie in den höheren Klassen. Er starb am 2. April 1732. Bekannt

ist er namentlich durch seinen Streit mit Mattheson und Fuhrmann geworden, welche ihn wegen seiner Schrift gegen die neue Kirchenmusik seiner Zeit heftig angriffen.

Meyer, Leopold **von,** geboren 1816 zu Wien, ein Schüler von Czerny, erwarb sich den Ruf eines bedeutenden Pianofortevirtuosen und machte erfolgreiche Concertreisen in ganz Europa; 1845 bis 1847 und 1867 bis 1868 auch in den Vereinigten Staaten. Lebt abwechselnd in Paris und London.

Meyer, Philipp Jacob, einer der grössten Harfenvirtuosen seiner Zeit, geboren zu Strassburg 1740, ging 1765 nach Paris und 1780 nach London. Ausser 12 Sonaten für Harfe allein und drei Harfensonaten mit Begleitung von 2 Violinen und Bass, veröffentlichte er auch eine »*Méthode sur la vraie manière de jouer de la Harpe avec les Règles pour l'accorder.*

Meyerbeer, Giacomo, eigentlich Jacob Meyer Beer, wurde am 5. Septbr. 1791 zu Berlin geboren und entstammt als ältester Sohn der reichen und angesehenen Familie Beer. An das Vermächtniss eines Onkels war ihm die Bedingung geknüpft, den Namen Meyer dem seinigen hinzuzufügen. Seine Anlage zur Musik verrieth sich schon in zarter Jugend dadurch, dass er einmal gehörte Melodien mit Genauigkeit nachspielen konnte. Bei der Sorgfalt, die überhaupt seine Eltern auf die Erziehung ihrer Söhne verwandten und verwenden konnten, wurden auch die Anzeichen dieses Talentes sogleich beachtet und gepflegt. Den ersten Clavierunterricht übernahm der damals angesehenste Clavierlehrer Berlins Franz Lauska und später, während eines zeitweiligen Aufenthalts in Berlin, Muzio Clementi. Seine Fortschritte in der Technik waren derart, dass er im J. 1800 in einem der Patzig'schen Concerte auftreten konnte und rauschenden Beifall gewann. Seine Eltern waren von vornherein darauf bedacht, ihm auch in der Musik keine einseitige, sondern eine gründliche Bildung zuzuführen, deshalb erhielt er Unterricht in der Composition bei Zelter und später bei dem Kapellmeister B. A. Weber. Bald aber genügten diese seinem vorwärtsstrebenden Geiste nicht, er ging 1806 zu Abt Vogler nach Darmstadt, um unter dessen Leitung emsig und streng sich dem Studium der Composition hinzugeben. Seine Mitschüler daselbst waren bekanntlich der spätere Domkapellmeister Gänsbacher und C. M. von Weber, mit welchem letzteren M. bald ein inniges Freundschaftsbündniss schloss.

In dieser Zeit schrieb er seine erste grössere selbstständige Composition, die Cantate »Gott und die Natur«. Diese, wie seine Compostion des 98. Psalm, wurden 1811 durch die Singakademie in Berlin aufgeführt. Die Cantate gefiel so, dass sein früherer Lehrer, A. Weber, sie für sein jährliches grosses Benefiz-Concert bestimmte. Dieser Arbeit folgte bald seine erste ernste Oper »Jephta's Gelübde«, welche in München gegeben den Beifall der Kenner, aber nicht den des Publikums erhielt. M. bekundete in dieser Zeit mehr Neigung zu religiösen Compositionen; er schrieb ausser Gelegenheitscompositionen ein »*Stabat Mater*«, »*Te deum*«, »*Miserere*« und einige Psalmen. 1813 erhielt er in München einen von Wohlbrück verfassten Text zu einer komischen Oper, »Alimelek«, den er auch in Musik setzte. Die Oper wurde zuerst in Stuttgart nicht ohne, in Prag (1815) sogar mit erheblichem Beifall gegeben. In Wien, wohin M. gegangen war, um die Aufführung der Oper dort zu betreiben, hörte er Hummel und fühlte sich von der Meisterschaft des Virtuosen so hingerissen, dass er vorläufig alles andere hintenan setzte und sich mit erneuerter Energie dem Clavierspiel hingab, um während des Congresses auftreten zu können. Er machte denn auch thatsächlich in Wien mit seinem Clavierspiel bedeutendes Aufsehen, durch seine Fertigkeit sowohl, wie durch die eigenartige Behandlung des Instruments, so dass er selbst dem anwesenden Moscheles Bewunderung abzwang. Gleichzeitig hatte er eine Reihe ungedruckt gebliebener Clavierwerke, sowie ein Monodram »*Les amours de Thevelinda*« für Sopran und Chor mit obligater Clarinette, für die Sängerin Harles und den Clarinettenvirtuosen Bärmann geschrieben. »Alimelek«, nun auch in Wien aufgeführt, hatte hier

nicht den erwarteten Erfolg, so dass M., trostlos darüber, dem Rathe Salieri's nach Italien zu gehen, zu folgen beschloss, dem Lande, in welchem Rossini eben seine ersten Triumphe mit »Tancred« feierte. M. ging zunächst nach Paris, wo er die Oper »Der Junggeselle von Salamanka«, sowie die kleine Oper »Robert und Elise« componirte und dann nach Italien und schrieb daselbst nach einander mehrere Opern, mit denen er hier den Erfolg errang, der ihm im Vaterlande bis jetzt versagt ward. Die erste dieser Schöpfungen war »*Romilda e Costanza*« für Padua. Ihr folgte »*Semiramide riconnosciuta*« für Turin und »*Emma di Resburgo*« für Venedig. Letztere Oper wurde auch in Berlin im J. 1820 gegeben, doch ohne Erfolg. C. M. von Weber, trotzdem von M.'s musikalischem Talent überzeugt, ermunterte zum Weiterschaffen. Der »*Emma*« folgte nun »Margaretha von Anjou« und »*l'Esule di Granada*«, beide für Mailand, sowie der unvollendet gebliebene »Almansor« für Rom. Die nächste Oper »*Il Crociato in Egitto*«, welche in Venedig (1824) zuerst aufgeführt wurde, errang wieder einen mehr durchgreifenden Erfolg. In Berlin, wo sie 1832 gegeben wurde, fand sie eine kühle Aufnahme.

Nach Berlin zurückgekehrt, bilden der Tod seines Vaters (1825) und seine Verheiratung (1827) eingreifende Momente seines äusseren Lebens. Doch konnte er in seinem Vaterlande das rechte Behagen für seine Wirksamkeit nicht finden. Speciell in Berlin liess auch Spontini neben sich nichts aufkommen. M. ging daher wieder nach Paris, wo er für sich und seine Thätigkeit vielfache Anregung fand. Er unternahm es, den hochromantischen Operntext Scribe's und Delaviguer »Robert der Teufel« in Musik zu setzen und vollendete die Partitur 1830. Zur Aufführung kam die Oper am 22. Novbr. 1831. Mit ihr hatte er den Erfolg erreicht, nach dem er strebte, und der sich mit der Aufführung der »Hugenotten«, am 21. Febr. 1836, noch steigerte. Sechs Jahre später, am 20. Mai 1842, kam sie in Berlin zur Aufführung, gleichfalls mit enthusiastischem Beifall.

Nach diesen Erfolgen wurde M. 1842 vom König von Preussen zum General-Musikdirektor ernannt und nahm seinen Wohnsitz wieder in Berlin. Zur Einweihung des neuen Opernhauses componirte er die Oper »Das Feldlager in Schlesien«, deren Text von L. Rellstab nach den Intentionen des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. verfasst ist. Jetzt componirte er auch die Chöre zu den »Eumeniden« des Aeschylos, die Musik zu dem Festspiel »Das Hoffest von Ferrara« und im J. 1840 eines seiner besten Werke, die Musik zu »Struensee«, einem Trauerspiel seines Bruders Michael. Während dieser Compositionen beschäftigte ihn gleichzeitig, seit dem Erscheinen der »Hugenotten«, die Oper »Die Afrikanerin«, deren Aufführung er indess nicht mehr erlebte, wie die grosse Oper »Der Prophet«, deren erste Aufführung am 16. April 1849 in Paris stattfand. Alle drei Opern erhielten sich auf dem Repertoire der Bühnen in Deutschland, wie in Frankreich, Italien und der meisten übrigen civilisirten Länder. Körperliche Leiden begannen jetzt den Meister heimzusuchen und zwangen ihn zum jährlichen Besuch von Heilbädern, seine Arbeitslust blieb jedoch unvermindert. Es erschienen in dieser Zeit Cantaten, Chöre für den Domchor, darunter der 91. Psalm, mehrere Fackeltänze und in diese Zeit fällt die, durch die Umgestaltung des Textes der Oper »Das Feldlager in Schlesien« zum »Nordstern« bedingte Ueberarbeitung der Partitur dieser Oper. 1854, mitten in dem Triumphe dieser Oper, traf ihn tief schmerzend der Tod seiner betagten Mutter. Ein *Pater noster* und einige andere religiöse Compositionen fallen in diese Zeit. Sein letztes grösseres Werk, dessen Aufführung er noch erlebte, ist die komisch-lyrische Oper »Dinorah«. Sie gelangte im April 1859 in Paris und London zur Aufführung. Obgleich die Beschwerden des Alters sich bereits bei ihm einstellten, arbeitete er doch rüstig weiter; er componirte auch eine Reihe Gelegenheitsmusik, wie den Krönungsmarsch und Hymnus für König Wilhelm I. von Preussen, die Ouverture im Marschstyl zur Eröffnung der Industrieausstellung in London u. s. w.

nd beendete die »Afrikanerin«. Mitten unter den Vorbereitungen zur Aufihrung derselben in Paris ereilte ihn am 2. Mai 1864 der Tod. Im J. 1852 :hon erlebten in Paris die Opern »Der Prophet« die 100., »Die Hugenotten« ie 222. und »Robert der Teufel« mehr als die 330. Vorstellung. Ausser urch seine Werke hat er seinen Namen durch humane Stiftungen verewigt, on denen die »Meyerbeer-Stiftung« in Berlin die wichtigste und segens:ichste ist.

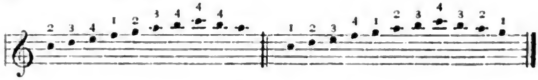
Die Oper M.'s, und sie kommt ausschliesslich in Betracht, da seine übrigen Verke, mit Ausnahme der Musik zum »Struensee«, keine Bedeutung gewinnen onnten, wurzelt in der eigenthümlichen Anschauung jener drei Länder, in elchen überhaupt die Musik selbstständige Entwickelung gewann: Deutschland, 'rankreich und Italien. Wir sehen den Kunstjünger M. eifrig bemüht, sich ie Technik der, in Deutschland gepflegten Formen anzueignen; er treibt ontrapunktische Studien unter Zelter und Abt Vogler und wird unter der ,eitung von A. B. Weber mit dem Gluck'schen Styl vertraut gemacht. So usgerüstet, schreibt er Cantaten und Opern, die ihm den Beifall der Kenner inbringen, aber nicht den des Publikums, nach dem er doch verlangt. So ing er nach Italien, und die Weise Rossini's nahm ihn so vollständig geangen, dass er nunmehr mit demselben Eifer, mit dem er die deutsche Musik tudirt hatte, sich bemühte, auch die leichtere, sinnlich reizvollere, auf den ussersten Effekt gerichtete Weise der italienischen Oper sich anzueignen, und lass ihm dies gelang, das beweist der Erfolg, den er nunmehr in Italien erang. Mancherlei Umstände traten zusammen, um dem Componisten auch liesen Styl zu verleiden; er wurde darauf geführt, die französische Oper nunnehr auch zum Gegenstande seiner Studien zu machen, namentlich wohl desalb, weil seine Oper »*Il Crociato*« in Paris nicht die Aufnahme fand, die sie n Italien gefunden hatte. In Frankreich hatte die italienische Oper durch Daniel Franc. Auber eine neue Richtung gewonnen; durch seine Lehrer Boiellieu und Cherubini war er in eine ernstere Richtung geführt worden, und venn er auch nicht die Treue der psychologischen Entwickelung derselben nstrebt, wenn er diese vielmehr meist nur mit äusseren Mitteln erreicht, so teht seine Musik doch nicht in so schreiendem Missverhältniss zur Situation, vie nur zu häufig bei den Italienern. In Frankreich war der Sinn für eine, venn auch nur äussere dramatische Wahrheit nie ganz erloschen, und wie grosse Erfolge auch jene italienischen Opern dort errangen, so fanden doch uch die Bestrebungen für die Pflege einer mehr nationalen Oper immer die värmste Aufnahme.

Als daher Auber die vereinzelten Spuren französischen dramatischen Ausdrucks zu grossen Tableaus in seiner Oper »Die Stumme von Portici« (1826) zusammenfasste, errang er damit den durchgreifendsten Erfolg, und das ist es, was M. in die neue Bahn drängte. Die musikalischen Mittel dieser neuen Oper sind durchaus der italienischen entlehnt, und sie unterstützen wie dort nur die äusseren Vorgänge, aber die Musik hält sich immer streng an Situation und Stimmung und breitet sich wieder in grösseren und weiteren Formen aus. Die ganze Anlage des Scribe'schen Textes bietet der Musik nur wenig Gelegenheit zu einer dramatischen Entfaltung ihrer Mittel, aber die günstigste für Dekoration, und den, dadurch bedingten Styl adoptirte M., ihn mit seiner grösseren Herrschaft über alle Mittel des musikalischen Ausdrucks erweiternd und wirksamer gestaltend. Seine Musik ist nicht minder dekorativ, wie die Auber's, aber sie ist viel feiner in der Zeichnung und in der Malerei, und die Träger der Handlung treten entschieden lebendiger heraus, als bei dem Franzosen, aber nach einer dramatischen Entwickelung im Sinne Gluck's, Mozart's oder Beethoven's darf man dabei ebenso wenig suchen, wie bei Auber. Eine solche verlangen aber auch die Texte von Scribe nicht; sie sind nur darauf angelegt, jener äusseren Dekorationsmalerei das weiteste Feld zu gewähren. Die spannendsten, äusserlich dramatisch wirksamen Scenen werden

zu kaum äusserlich verbundenen Tableaux vereinigt. Dekoration und äussere scenische Einrichtung werden mit einer Sorgfalt behandelt, die nur noch die höfische Luxusoper des 17. Jahrhunderts kannte. Glänzende Ballets und die gesammte Maschinerie sind nicht mehr zur Unterstützung der Handlung, sondern nur ihrer selbst willen eingeführt. Und dieser nur auf den äusseren Effekt berechneten Darstellung giebt M. durch seine, mit genialer Kraft und feinsinniger Berechnung der sinnlichen Wirkung erfundenen Musik eine vielfach erhöhte Bedeutung und steigert ihre Erfolge um das Doppelte. Ganz besonders die beiden Opern »Robert der Teufel« und »Die Hugenotten« zeigen eine so grosse Menge fein und durchaus originell erfundener Partien, dass diese ihm seinen Platz unter den genialen dramatischen Tondichtern sichern. Dabei fehlt aber auch jenes Mittelgut der italienischen Oper nicht, das den Erfolg beim grossen Publikum sichert. Wenig Sätze, die mit grosser Wärme und Innigkeit beginnen und mit dramatischer Wahrheit weitergeführt werden, gehen ohne einen dramatisch unwahren, nur auf das niedere Empfängnissvermögen der Masse berechneten Schluss zu Ende. Nicht eine Verschmelzung der drei Style, des französischen, italienischen und deutschen, sondern nur eine Verwendung der dramatischen Effekte derselben in durchaus gesonderten Partien ist in der Meyerbeer'schen Oper versucht. Dadurch wurde der Meister nothwendig auf jenen Instrumentalluxus geführt, der häufig nur allein die dramatische Charakteristik bestreiten soll und der, reizvoll und verlockend, wie er ihn verwendet, seitdem keinen günstigen Einfluss auf die Weiterentwickelung der Oper speciell und auch der übrigen Formen gewonnen hat. Dieser rächte sich schon an ihm selbst dadurch, dass er nur in jenen beiden Opern Boden in dem Andenken seiner Nation gewann, die ausserdem nur noch seiner Musik zum »Struensee« und auch dieser nur in geringerem Maasse Beachtung schenkte. Weder »Der Prophet« noch »Die Afrikanerin«, wie die anderen Werke gewannen ein gleiche Bedeutung für die Gegenwart, und seine zahlreichen anderen Compositionen gerathen allmälig in Vergessenheit.

Mezza (weiblich), **mezzo** (männlich) = halb, als nähere Bestimmung in verschiedenen Zusammensetzungen in der Musikpraxis gebräuchlich.

Mezza manica = halbe Applicatur (franz.: *Deuxième Position*) heisst beim Violin- (oder Viola-)spiel die erste Veränderung der Lage der linken Hand; diese rückt dabei so weit vor, dass der erste Finger nicht *h* auf der *a*-Saite greift, sondern *c*; diese Applicatur heisst deshalb auch die *c*-Applicatur. Die *C-dur*-Tonleiter bei natürlicher Lage der Hand auf der Violine auszuführen, würde eine zweimalige Verrückung derselben erfordern, oder doch die des vierten Fingers, wollte man das Schluss-*c* ablangen; in der halben Lage reichen die Finger dagegen aus:



Mezza orchestra = halbes Orchester, bezieht sich indess nur auf die mehrfach besetzten Saiteninstrumente, von denen, bei den so bezeichneten Stellen, nur die Hälfte mitwirken soll.

Mezza voce (abgekürzt *m. v.* oder *mzv.*), mit halber Stimme; die so bezeichnete Stelle soll nur mit halber Kraft der Stimme gesungen werden.

Mezzo forte (abgekürzt *mf.*), halbstark.

Mezzo forte piano (abgekürzt *mfp.*), mässig stark anfangen und leiser werden.

Mezzo piano (abgekürzt *mp.*), halb schwach.

Mezzo Soprano (franz.: *Bas-dessus*), der tiefe Sopran oder tiefer Discant (s. Artikel Singstimme).

Mf., Abkürzung für *mezzo forte*, **mfp.**, Abkürzung für *mezzo forte piano*.

Mi, die dritte Silbe der Guidonischen Solmisation, und zwar immer die

ienennung des unteren Tones, der in der Mitte eines jeden Hexachords egenden diatonischen Halbstufe; dem entsprechend:

Mi-fa, die Benennung dieser Halbstufe, und daher

Mi contra fa — *f—h* —, als *diabolus in musica* bei der auf die Solmiation gegründeten Gesangspraxis verpönt; *f* ist als oberes Glied der diatonischen Halbstufe *e—f Fa* und *h* als unteres der Halbstufe *h—c Mi* und beide geben aher in der Fortscheitung ein unmelodisches Intervall (s. Solmisation).

Michael, Tobias, der Nachfolger Hermann Schein's im Musikdirektorat i Leipzig seit dem 26. April 1631, ist zu Dresden, wo sein Vater Kapellmeister war, am 13. Juni 1592 geboren. Er erhielt seine wissenschaftliche ildung in Dresden und Schulpforta und studirte dann in Wittenberg und eipzig Theologie. Allein sein bedeutendes musikalisches Talent führte ihn ach Sondershausen als Kapellmeister (1619) und später, wie erwähnt, nach eipzig. Hier starb er am 26. Juni 1657, nachdem er die kirchliche Tonunst auch durch einige Compositionen gefördert hatte.

Michol, s. Machol.

Migrepha, s. Magrepha.

Mikropan (Kleinall) nannte Abt Vogler das, von ihm in Darmstadt baute Orgelwerk.

Miksch, Johannes Aloys, berühmter deutscher Gesangslehrer, geboren n 19. Juli 1765 zu Georgenthal in Böhmen und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Cantor und Schullehrer war. 1777 kam er i's katholische Kapellknabeninstitut nach Dresden, wo er durch seine hübsche ltstimme Aufmerksamkeit erregte und Gesangsunterricht durch den Kirchensinger Ludwig Cornelius erhielt. Im Pianoforte- und Orgelspiel unterwiesen n Eckersberg sen. und Christian Gottlieb Binder, im Violinspiel der Kammermusicus Franz Zich. Später, nach seinem Austritt aus dem Institute (1782), rtheilte ihm der kurfürstl. Kapellmeister Jos. Schuster Unterricht in der heorie. Im J. 1783 wurde M. Viceceremoniensänger, 1786 Ceremoniensänger ei der katholischen Hofkirchenmusik. Im Besitze einer angenehmen Baritonimme, wandelte er diese nach und nach in einen Tenor um, da sein Dienst ies verlangte, doch wurde er dadurch nicht nur sehr krank, sondern kam auch i Gefahr, seine Stimme ganz zu verlieren. Er nahm nun Unterricht bei dem erühmten Kirchensänger und Castraten Vincenzo Caselli, einem Zögling der ologneser Schule des Barnacchi. Unter diesem Meister entwickelte sich das esangstalent von M. rasch, so dass er 1797 in die kurfürstl. italienische Oper intrat, welcher er bis 1817 angehörte. 1801 wurde er zum Instruktor der lapellknaben, 1820 auf C. M. von Weber's Veranlassung zum Chordirektor ei der deutschen Oper ernannt. Als solcher trat er (1831) in Pension. Seit 824 verwaltete er auch die königl. Privatmusikaliensammlung. Weltberühmt ls Gesanglehrer starb er den 24. September 1845 in Dresden. Von seinen chülern sind zu nennen: Wilhelmine Schröder-Devrient, Friederike Funk, ulie Zucker-Haase, Charlotte Veltheim, Agnes Schebest, Henriette Wüstriete, Alfons Zezi, Bergmann, Karl Risse, Anton Mitterwurzer u. s. w. Aufchlüsse über die Lehrmethode des Meisters giebt sein Schüler Heinrich Manntein in »Denkwürdigkeiten der kurfürstl. und königl. Hofmusik zu Dresden n 18. und 19. Jahrhundert«. Leipzig, 1863, S. 106 flg. Auch als Componist ar M. thätig; er hat ein Requiem, mehrere Cantaten und Lieder geschrieben, ie jedoch ungedruckt geblieben sind. In seiner Jugend wurde er bekannt als eschickter Bossirer in Wachs.

Mikula, Carl, polnischer Componist und Pianist, geboren am 20. Octbr. 821 in Czernowic (Bukowina), bereitete sich zunächst zum Studium der Iedecin vor und besuchte die Universität in Wien 1839; allein sein unwidertehlicher Drang zur Musik, der ihn seit frühester Kindheit zur sorgfältigsten Ausbildung seines Musiktalents veranlasst hatte, trieb ihn endlich (1844) nach Paris, um unter Chopin's Leitung, dessen Compositionen M. schwärmerisch

verehrte, sich zum Pianisten auszubilden; unter Reber's Leitung machte er weitere Studien in der Composition. Die Revolution von 1848 veranlasste ihn Paris zu verlassen und nach seiner Heimath zurückzugehen. Er concertirte später mit Erfolg in Wien, Lemberg u. s. w., bis er 1858 von der Musikgesellschaft in Lemburg zum artistischen Direktor gewählt wurde. Seitdem wirkt er hier als Lehrer und Dirigent erfolgreich. Seine Claviercompositionen, von denen er eine Reihe veröffentlichte, sind im Geiste Chopin's geschrieben und verdienen weitere Verbreitung.

Mikrometer = kleiner Zungen-Pfeifenmündungs- und Kernmesser, ist ein von dem Uhrmacher und Mechanikus Still in Bern erfundenes Instrument, welches dazu dient, bei einer Zungenpfeife den Abstand des Kerns vom Vorschlage zu messen, da sich aus der Messung ergiebt, ob die Mündungen der Pfeifen nach einer richtigen Mensur gearbeitet sind. O. Wangemann.

Milanollo, Geschwister: Therese, geboren am 19. Juni 1832 und Marie, geboren am 28. Aug. 1827, beide in Savigliano bei Turin, durchreisten schon in den Jahren 1839 bis 1846 Europa, als Wunderkinder Alles durch ihr Violinspiel in Bewunderung und Entzücken versetzend. Maria starb indess schon am 21. Octbr. 1848 zu Paris, und Therese wanderte dann allein mit immer steigendem Beifall weiter, bis sie sich mit dem Capitän Theodor Permentier, Chef de Bataillion de Giure, verheiratete (1857); seitdem lebt sie in Toulouse und tritt nur noch selten in die Oeffentlichkeit.

Milder, Anna Pauline, verehlichte Hauptmann, daher Milder-Hauptmann, geboren am 13. Decbr. 1785 zu Konstantinopel; ihr Vater war Conditor und Cafétier beim k. k. österreichischen Internuntius Baron Herbert. Nach etwa fünf Jahren zog die Familie nach Bucharest, wo der Vater als Dolmetscher beim Fürsten Maurojeni angestellt wurde. Der ausbrechende Krieg, Seuchen und Gefahren anderer Art brachten die Familie in grosse Bedrängniss, bis sie endlich nach Wien gelangten, wo Anna den ersten Unterricht erhielt. Als Sigismund Neukomm auf sie aufmerksam wurde, veranlasste er ihre Ausbildung zur Sängerin. Er selbst ertheilte ihr Gesangunterricht. 1803 trat sie zum ersten Male in der Oper auf und noch in demselben Jahr wurde sie mit 2000 Gulden Jahresgage am Kärtnerthor-Theater engagirt. Ihr Talent entwickelte sich sehr schnell und ihre herrliche Figur wie ihre grosse Stimme veranlassten die Intendanz, die Gluck'schen Opern wieder durch sie dem Repertoir einzureihen. Mit »Iphigenia in Tauris« wurde der Anfang gemacht, der dann bald darauf »Alceste« folgte. 1809 bei der Anwesenheit Napoleon's sang sie auch vor ihm und er bot ihr ein glänzendes Engagement an, das sie indess, unlösbarer anderer Verhältnisse halber, nicht annehmen durfte. 1810 verheiratete sie sich mit dem Juwelier Hauptmann. Bei einer Gastspielreise, die sie 1812 unternahm, wurden ihr mehrfach Engagements unter vortheilhaften Bedingungen angeboten, die sie der erwähnten Verhältnisse halber, nicht annehmen durfte. Erst 1815, als sie zum zweiten Mal in Berlin gastirte, liess sie sich hier fesseln und war seitdem eine Zierde der Berliner Bühne bis zu ihrer 1831 erfolgenden Pensionirung. Sie starb am 29. M[...] 1838. An Fülle und Wohllaut ist ihre Stimme wohl kaum übertroffen worden, dabei war sie gross und edel von Gestalt, so dass die Gluck'schen Iphigenie wie Alceste und Armide wohl kaum würdigere Vertreterinnen gefunden haben dürften. Dass sie ferner die erste Darstellerin der Leonore im »Fidelio« war bei der ersten Aufführung dieser Oper in Wien am 20. Novbr. 1805, ist bekannt. Bei ihrem zweiten Gastspiel in Berlin (1815) sang sie auch hier die Leonore bei der ersten Aufführung des »Fidelio« am 8. Octbr. 1815 und während dieses Gastspiels dann noch 10 Mal. Stimme und Gesangsweise machten sie zugleich zu einer bedeutenden Oratoriensängerin und als solche wirkte sie häufig in den Aufführungen der Singakademie mit dem mächtigsten Erfolg mit. Wie gross sie übrigens als Darstellerin in den Gluck'schen Opern war, das bezeugt die Theilnahme, welche Goethe an der Feier ihrer 25jährigen

ihnenwirksamkeit nahm, er übersandte ihr ein Prachtexemplar seiner »Iphinia« mit folgender Zueignung:

Dies unschuldsvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch noch höhres Ziel,
Betont von Gluck, von dir gesungen!

Militärmusik. Sie hat bekanntlich den doppelten Zweck, die Bewegung r marschirenden Soldaten zu regeln und den Grad der Schnelligkeit derselben bestimmen, zugleich aber auch anregend auf diese zu wirken, dass sie nicht nüden, in der Schlacht muthig stehen und vorwärts gehen. Jener Zweck rd schon durch die einfachen rhythmischen Schläge der Trommel und Pauke eicht; und in gewissem Grade wirken diese auch schon anregend auf die me der Soldaten. Deshalb bildeten diese Instrumente früher die erste und zige Militärmusik. Bei den Culturvölkern der alten Welt, welche eine besdere Taktik im Heerwesen ausbildeten, traten dann die Blechblasinstrumente zu, die auch besser geeignet waren, als Signalinstrumente dem Heere den illen des Feldherrn bekannt zu machen. Dabei wirkten sie noch eindringher auf die Sinne der Krieger, als die Trommeln und Pauken; alle zusammen r machten entschieden einen berauschenden, sinnverwirrenden Eindruck, ter dessen Einfluss die Krieger Wunder der Tapferkeit verrichteten. Daher tte das römische Heer nach der Verfassung des Servius Tullius 2 *Centuriae nicinum* und *tubicinum*, also Spielleute, die seitdem keinem Heere mehr fehlen rften. Aber bis zur Zeit des Beginns der selbstständigen Ausbildung der strumentalmusik, bis ins 17. Jahrhundert, erstreckte sich ihre Thätigkeit hl nur einzig und allein darauf, wie bereits erwähnt, den Rhythmus anzuben, in der Weise, wie das heute noch bei den Trommelmärschen geschieht, r mit bestimmten Signalen, nach dem Willen des Feldherrn die Schlacht leiten, und endlich durch rauschende Töne den Soldaten anzufeuern. Erst im 17. Jahrhundert die Instrumente eine selbstständigere Ausbildung gennen, äusserte sich diese auch in selbstständigen Formen und Marsch und nz waren naturgemäss die ersten, welche zu einiger Bedeutung gelangten.

Im 30jährigen Kriege fingen die Deutschen an, in geschlossenen Reihen ter Vorantritt der Musik gegen den Feind zu ziehen und, durch dieselbe gefeuert, entweder ruhmvoll zu siegen oder zu sterben, und somit wurde ser schreckliche Krieg die Veranlassung, dass man anfing, nach der Musik gleichmässigen Schritten zu marschiren. Von dieser Zeit ab führte man h und nach zu den schon vorhandenen Blas- und Schlaginstrumenten der ompeten, Hörner, Posaunen, Flöten, Trommeln, Pauken, Cymbeln, Becken ch die Hoboen (Oboen), Fagotte und zuletzt die Clarinetten (Ende des . Jahrhunderts) bei der Militärmusik ein. Die Hoboe (Hochholz) entstand s der Schallmey. Sie wurde anfänglich längere Zeit fast nur ausschliesslich der Militärmusik verwendet, bei welcher sie ihres durchdringenden Tones gen die Melodie führte. Weil sie als Melodie blasendes Instrument be der litärmusik am meisten dominirte, so legte man den Militärmusikcorps den men Hoboisten-(Hautboisten-)Corps bei, welchen Namen (nämlich Hoboisten) sere Musiker der Infanteriemusikcorps heute noch führen.

Bekanntlish hat man in Preussen nach Analogie der drei Militärkörperaften der Infanterie, Jäger und Cavallerie auch drei Militärmusikgattungen. ese sind als historische Normalüberlieferungen stets festzuhalten. Die sonannte Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps bestand vor 1805 aus: grossen Flöten, 2 Oboen in *C*, 2 Clarinetten in *C*, *B* oder *A*, 2 Fagotts, Inventions-Waldhörnern, 2 Inventions-Trompeten und 2 Bassposaunen. Im 1805 (denn im Feldzuge von 1806 hatte man schon die nachfolgenden Inumente bei der Infanteriemusik) führte man die *F*- und *Es*-Clarinetten, die ccolo- oder kleine Flöte, das Serpent- und das Contrafagott, dann die sonannten Schlaginstrumente, als: grosse und kleine Trommel, Triangel und

Becken bei unserer Infanteriemusik ein. Mit dieser Besetzung begnügte man sich bis zum J. 1815. Nach Abschluss des Friedens hatte man die Bassets (spätere Alt-Clarinetten), die englischen Basshörner (der Instrumentenkörper von Holz und die nach oben gerichtete Stürze von Kupfer oder Messing). Diese zwei letztgenannten Instrumente zeigten sich wegen ihrer Construktion bei mehrjährigem Gebrauche als zu schwachtönend und deshalb unpraktisch für die Infanteriemusik. Im J. 1816 vertheilte man stimmgemäss die Posaunen nach Alt-, Tenor- und Bassposaunen. Von 1817 bis 1827 erfanden der Kammermusicus Stölzel und der Bergoboist Blühmel, ein Schlesier, die chromatischen Ventilinstrumente. Quelle hierüber sind die Akten des königl. Ober-Bergamtes in Berlin. Blühmel erfand im J. 1827 die ersten conischen Drehbüchsenventile. Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmel'schen Standpunkte aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel soll dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft und für Preussen darauf ein zehnjähriges Patent erhalten haben.

Nachdem nun diese für die Militärmusik überaus wichtige Erfindung der Ventile da war, führte man 1828, indem schon seit einigen Jahren die Waldhörner mit Ventilen versehen waren, ein chromatisches Althorn statt der Altposaune und chromatische Trompeten mit Blühmel'schen Ventilen ein, die aber später bei den meisten Corps durch Trompeten mit Wienerventilen ersetzt wurden. 1829 erfolgte die theilweise Einführung des Harmoniebasses (eigentlich Klappenhornbass mit neun Klappen). Dieser erwies sich in der Tiefe als nicht tonfüllend und man setzte ihn auch bald zurück, und führte schon neben diesem im J. 1832 den Bombardon mit Wienerventilen, und bei manchen Corps die chromatische Tenorposaune mit denselben Ventilen ein. Der Bombardon zeigte sich als ungemein wirksam in Fülle und Klang des Tons. Die Infanteriemusik war deshalb in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts ein abgeschlossenes Ganze, ein harmonischer Körper. Sie wurde durch die praktisch und theoretisch gebildeten Militärmusik-Direktoren des Garde-Corps Friedrich Weller (von 1814 bis 1840 Musikdirektor des 2. Garde-Regiments zu Fuss), August Neithardt (von 1822 bis 1840 Musikdirektor des Kaiser Franz-Regiments), Friedrich Schick (von 1832 bis 1847 Musikdirektor beim Kaiser Alexander-Regiment) Karl Krause (von 1813 bis 1828) und Karl Engelhardt (von 1828 bis 1857 Musikdirektoren des 1. Garde-Regiments zu Fuss) regenerirt und reorganisirt. Sie haben als Repräsentanten der preussischen Infanteriemusik mit grossem Fleisse und unermüdeter Ausdauer fast ausschliesslich für die Veredelung dieses Kunstzweiges gearbeitet. Ihre Arrangements und Compositionen gingen durch ganz Preussen und darüber hinaus, und so fand ihre Besetzung und Instrumentirung als Vorbild allgemeine Nachahmung. Unter diesen war der Inhalt dieser Musik mit Instrumenten in folgende zwei Register, als Holz- und Blechregister, vertheilt.

A. Das Holzregister enthielt: 1) grosse und kleine Flöten, 2) Clarinetten in *C* und *F*, 3) Clarinetten in *B*, *Es* und *A*, 4) Bassethörner (Alt-Clarinette), 5) Oboen, 6) Fagotts, 7) Contrafagotts, 8) englisch Basshorn, 9) Serpente. B. Das Blechregister enthielt: 1) vier chromatische Waldhöner in hoch *C* mit beliebigen Stimmbogen zum Einschieben, 2) vier chromatische Trompeten mit dito Stimmbogen, 3) chromatisches Althorn (Altposaune), 4) Tenorposaune zum Ziehen, auch chromatisch, 5) Bassposaune, 6) Harmoniebass, 7) Bombardon. Hierzu kamen noch die Schlaginstrumente, als: 1) grosse und 2) kleine Trommel, 3) Triangel und 4) Becken. Diese Normal-*C*- oder *F*-Stimmung ist jetzt eine Normal-*B*- oder *Es*-Stimmung, und zwar besteht dieselbe aus: 1) 2 Flöten in *D*, 2) 1 Clarinette in *As*, 3) 2 Clarinetten in *Es*, 4) 7 bis 9 Clarinetten in *B*, 5) 2 Alt-Clarinetten in *Es*, 6) 2 Oboen in *C*, 7) 2 Fagotts, 8) 1 bis 2 Contrafagotts, 9) 4 chromatischen Waldhörnern in hoch *C* mit *Es*-, *F*- u. s. w. Stimmbogen, 10) 4 Trompeten mit Wienerventilen in *C* mit *Es*-, *F*-

u. s. w. Stimmbogen, 11) 2 Cornetten (Flügelhörner) in *B*, 12) 2 Alt-Cornetten (Flügelhörner) in *Es*, 13) 2 Tenorhörnern (Euphonion) in *B*, 14) 3 Posaunen (Tenor und Bass), 15) 3 Tubas (Bombardon) in *F*, 16) 1 kleinen Trommel, 17) 1 grossen Trommel und 18) 1 Paar Becken. Die kleinere Summe dieser Instrumentenzahl giebt einmal den Etat von 42 Mann (mit dem Musikmeister) eines Musikcorps von einem Linien-Regiment; die grössere Summe von 45 Mann, dem Musikmeister, 1 Glockenspielschläger und 1 Mahomeds-Fahnenträger den Etat eines 48 Mann starken Musikcorps eines Garde-Regiments.*)

Repräsentant der classischen und modernen preussischen Jägermusik ist der Musikdirektor vom Garde-Jäger-Bataillon zu Potsdam, Gottfried Rode (von 1817 bis 1857, s. d.), der bei seiner 40jährigen Wirksamkeit rastlos und erfolgreich für diesen Kunstzweig der Militärmusik gearbeitet. Bis zum J. 1806 hatte man keine eigentliche Jägermusik, da die als Signalhörner bis in den 1830er Jahren beibehaltenen Bügelhörner, auch Flügelhörner in Halbmondform, gleichzeitig dazu dienten, eine kleine Anzahl drei- und vierstimmiger Fanfaren und einige marschartige Musikstücke zu executiren. Ich beginne deshalb den Nachweis der preussischen Jägermusik mit dem J. 1806. In diesem Jahre hatte man schon eine fünfstimmige Jägermusik. Sie bestand aus: 1) 3 Corni, Primo, Secundo und Terze in *F*, 2) 1 Tromba in *F* und 3) 1 Trombone Basso. Mit dieser Instrumentirung blies man bis zum J. 1815 Märsche, zweitheilige Walzer, Menuetts, Francaisen, Polonaisen, kleine Arien und sogar eine Ouverture. Im J. 1816 wurden zwei Corni Kent (Klappenhörner) Primo und Secundo und noch eine Tromba Secundo in *F* hinzugefügt. 1817 kam noch eine Trombone Tenor hinzu, so dass die damalige Instrumentirung aus folgenden Inventionsinstrumenten bestand: 1) Corno Principale in *F*, mitunter auch in *B*, 2) Corno Primo, Secundo und Terzo in *F*, 3) Corno Kent Primo und Secundo in *C*, 4) Tromba Primo und Secundo in *F*, 5) Trombone Tenor und 6) Trombone Basso Primo und Secundo. Diese Inventionsinstrumentirung wurde bis 1825 beibehalten. 1828 wurden bei den Waldhörnern die Blühmel'schen Ventile eingeführt, nachdem schon einige Jahre vorher versuchsweise auf Waldhörnern mit Stölzel'schen Ventilen geblasen worden war. In demselben Jahre wurden chromatische Trompeten und ein chromatisches Althorn angefertigt. Mit dieser Besetzung begnügte sich Rode nur bis 1829, führte dann den Harmoniebass und 1831 den Bombardon als Bassinstrumente ein. Nachdem 1830 schon chromatische Waldhörner in hoch und tief *B*-Stimmung eingeführt waren, kam 1832 noch eine chromatische Bassposaune hinzu. Eine von den drei *F*-Trompeten erhielt noch die hohe *B*-Stimmung. So entstand nach und nach aus den Uranfängen der fünfstimmigen Jägermusik mit Inventionsinstrumenten eine Jägermusik mit lauter chromatischen Instrumenten. Durch spätere Hinzufügung neuer dreiventiliger Waldhörner stellte Rode eine Registrirung her, die bei ihrem Zusammenklange wunderbar schöne Klangeffekte hervorbrachte. Nachdem er nun einzelne Instrumente ausrangirt und andere verdoppelt, war seine Musik von 1837 bis 1857 instrumentirt: 1) 3 chromatische Waldhörer in *B* oder *As*, 2) 6 auch 7 chromatische Waldhörner in *F* oder *Es*, 3) 3 Kenthörner in *C* (1847 Cornette in *C*, später *B*), 4) 3 chromatische Wiener Trompeten in *B* und *F*, 5) 1 chromatisches Althorn (1847 Altcornett), 6) 1 chromatisches Tenorhorn, 7) 1 chromatische Bassposaune mit Wienerventilen, 8) 1 Harmoniebass, nach Abschaffung desselben 1 Tuba, 9) 1 Bombardon mit Wienerventilen, und später nur Tubas. Durch diese Instrumentirung behielt die Jägermusik als Hornmusik ihre Selbstständigkeit und unterschied sich dadurch von der Cavallerie- resp. Füseliermusik. Die Musik bei den Jägern ist jetzt folgendermaassen instrumentirt: 1) Piccolo in *Es*, 2) Cornetti in *B* I und II, 3) Trombi in *Es* I, II und III, 4) Cornetto

*) Flügelhörner, Euphonions und Bombardons sind wohl nur noch bei einigen Regimentern vorhanden.

in *Es*, 5) Tenorhörner I und II, 6) Baritonbass, 7) Tuba I und II und 8) Corni in *Es* I, II und III.

Die preussische Cavalleriemusik ist aus der russischen Cavalleriemusik hervorgegangen. Jeder Musiker heisst bei der Cavallerie »Trompeter« und der Leiter des Corps »Stabstrompeter«. Diese Musik hatte bei ursprünglicher *C*-Stimmung mit 13 Mann, incl. Stabstrompeter, hauptsächlich *G*- und *F*-Trompeten, Primo und Secundo für die Melodie, tiefe *C*-Trompeten und einige Posaunen für die Harmonie und Bässe. Man hatte als Fundamental- und Charakterinstrumente 10 Trompeten und nur 3 Posaunen. Aus dieser Musik hätte sich bei einer Corpsstärke von 21 Mann sehr leicht eine einheitliche schmetternde Trompetenmusik durch 4 Principal-Trompeten in *Es*, 7 Trompeten Primo und Secundo in *Es*, 6 Trompeten Terzo und Quarto in *Es*, 2 Mittel- und 2 tiefe Bässe herstellen lassen. Die Stabstrompeter der Garde-Cavallerie-Regimenter des vorigen Jahrhunderts, welche noch einige Decennien ihre Wirksamkeit in diesem Jahrhundert übten, hatten keinen belebenden Einfluss auf diese Musik. Jeder blies mit dem, was er hatte, und arrangirte, wenn er es verstand, leichte tanz- und marschartige Musikstücke. Einer der tüchtigsten Arrangeure für Cavalleriemusik war von 1817 ab der Stabstrompeter Karl Mangner des Garde-Husaren-Regiments zu Potsdam, der über 30 Jahre seinem Dienste vorstand. Wie gesagt, die damalige Cavalleriemusik war ein ergiebiger Tummelplatz für die verschiedensten Racenkreuzungsklangwerkzeuge. Es vertrugen sich da nebeneinander Inventionstrompeten und Ventiltrompeten in *Es* und *As*, Principaliter und zur Harmoniefüllung, Kenthörner in *Es* und *C*, Althorn in *B*, Tenorhörner, chromatische Bassposaunen, Zugposaunen, Bombardons, Tubas, Flügelhörner und Cornetts verschiedenster Stimmung. Erst dem Kammermusiker Wilhelm Wieprecht (s. d.) war es vorbehalten, von 1838 ab mit Energie und Sachkenntniss eine Normalinstrumentirung bei der preussischen Cavalleriemusik einzuführen. Durch Allerhöchste Cabinetsordre vom 2. Febr. 1838 wurde Wieprecht zum Direktor der Musik des Gardecorps ernannt. Eine Instruktion, am 27. Octbr. desselben Jahres von dem Prinzen Wilhelm von Preussen (unserem jetzigen Kaiser) erlassen, bestimmt in 13 Paragraphen die dienstliche Stellung des Direktors zu den Truppenbefehlshabern und den Musikchören des Gardecorps. Wieprecht's Cavallerieinstrumentirung in *Es* besteht aus: 1) Piccolo in *Es*, 2) Cornetti in *B* I und II, 3) Trombi in *Es* I, II, III und IV, 4) Cornetts in *Es*, 5) Tenorhörner I und II, 6) Tenorbass, 7) Tuba I und II.

Verschiedene Regimenter haben die Gerechtsame, bei grossen Paraden u. s. w. 1 Paar Pauken zu führen. Für obige Instrumentirung hat Wieprecht sehr viel, darunter grosse und classische Musikstücke, arrangirt und in den 40er Jahren auch für Infanteriemusik allein und mit dieser und Cavalleriemusik gemeinschaftlich Compositionen wirkungsvoll bearbeitet. Seit Wieprecht's Tode, der am 4. Aug. 1872 erfolgte, ist dessen Stelle noch nicht wieder besetzt. Bei der Zusammenwirkung sämmtlicher Gardemusik-Chöre hatte der bewährte Musikdirektor H. Saro (seit 1859 Direktor des Musikcorps vom Kaiser Franz-Grenadier-Regiment) durch Allerhöchsten Befehl die interimistische Leitung dieser Musikchöre erhalten.*)

Noch sei hier bemerkt, dass früher das Musikcorps der Garde-Fuss-Artillerie unter der Leitung der Musikdirektoren Gottlieb Neithardt (bis 1838), Otto Braune (bis 1850) und F. Löhrke eine Infanteriemusikinstrumentirung hatte, die jetzt bei diesem Truppentheil seit verschiedenen Jahren in eine Cavalleriemusik umgewandelt ist. Die Musikchöre der Pionier- und Eisenbahn-Bataillone haben die Instrumentirung der Jägermusik. Die sogenannten 12-

*) Eingehenderes über Militärmusik findet man in Th. Rode's Abhandlungen und Aufsätzen vom 50. bis 63. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik" und vom 13. bis 19. Jahrg. der „Neuen Berliner Musikzeitung" und anderen Blättern.

bis 13 stimmigen Bataillonsblechmusiken unserer Infanterie-Regimenter werden von den betreffenden Signalhornisten executirt. Th. Rode.

Minaccevole, *minaccioso,* Vortragsbezeichnung drohend; verlangt einen stark accentuirten Vortrag.

Minageghinim, s. Maanim.

Minerva, die Pallas Athene der Römer, ist die Schützerin aller Gewerbe und Künste, besonders auch der Musiker.

Mineur (franz.), s. Moll.

Minima, die fünfte Gattung der alten Mensuralnoten (s. d.) hatte diese Form ◊ oder ♦, aus welcher unsere halbe und Viertelnote entstand.

Minnesang und **Minnesinger.** Es muss hier als bekannt vorausgesetzt werden, dass man unter Minnesang jene deutsche Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts versteht, welche vornehmlich durch den bevorzugten Stand der Ritter — der Minnesinger — geübt wurde und namentlich an den Höfen blühte, weshalb sie auch die höfische Lyrik genannt wird. Aus den edelbürtigen und vollfreien Leuten hatte sich, lange vor der Zeit der Kreuzzüge, der Stand der Ritter gebildet, der bald, durch die kriegerische Zeit begünstigt, zu fester Abgeschlossenheit und zugleich zu grossen Privilegien gelangte, die ihm ein bedeutendes Uebergewicht über die anderen Stände verschafften. Damit übernahm er auch die Pflege der nationalen Poesie und wie besonders die Ritter in der Provençe früher zur Selbstständigkeit gelangten, so blühte die französische Lyrik früher empor als die deutsche. Diese gewann erst durch jene rechte Nahrung und ihre Anfänge fallen in die Zeit, in welcher die französische Lyrik bereits in der Champagne und in Flandern in höchster Blüthe stand, im 12. Jahrhundert. Diese älteste deutsche Liederdichtung, der wir zuerst in Oesterreich begegnen, ist noch vorwiegend mehr episch gehalten, die persönliche Empfindung tritt noch zurück; auch das Lied ist mehr erzählend, als die Gefühle darlegend, gehalten; und auch als sie weiter vordringend in Baiern emsig Pflege fand, verliert sie gleichfalls noch nicht das epische und volksthümliche Gepräge. Erst im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts machte sich, vom Niederrhein eindringend, eine, von wesentlich anderen Voraussetzungen ausgehende Lyrik geltend, die sich dann über ganz Deutschland ausbreitete. Doch ist es nicht die Minne allein, der die deutschen ritterlichen Sänger dienten, sondern die gesammten Ereignisse des Lebens und der Welt gaben ihnen Stoff für ihre Dichtung. Nach weit passenderer Bezeichnung waren somit die Dichtungen der Minnesinger auf Gottesdienst, Frauendienst und Herrendienst gerichtet.
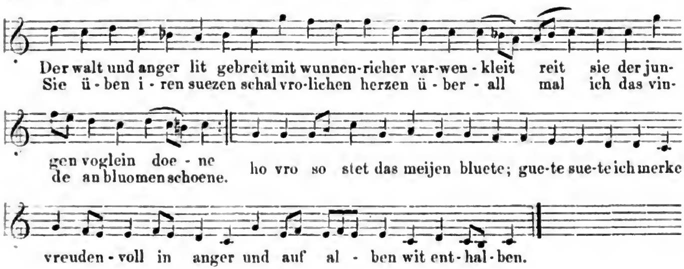
In der Entwickelung des deutschen Minnesanges sind ziemlich genau drei Abschnitte zu unterscheiden: der erste reicht bis 1190 und hat vorwiegend volksthümliches Gepräge; seine hervorragendsten Vertreter sind: der von Kürenberc, Dietmar von Aiste, der Spervogel, Meinloh von Sevelingen u. A. Mit Heinrich von Veldecke beginnt jener zweite Abschnitt, in welchem die höfische Lyrik in höchster Kunstform erscheint; Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach sind die hervorragendsten Meister, nicht nur dieser Periode, sondern des Minnesanges überhaupt. Der dritte Abschnitt umfasst den Verfall, die Form verwildert und der Inhalt wird allmälig flach und alltäglich; die deutsche Lyrik tritt in die Phase, durch welche der Uebergang zum Meistersange vorbereitet wird. Die bedeutendsten Dichter dieses Abschnitts sind: Nithart von Reuenthal, der Schöpfer der volksmässigen Lyrik der Höfe, die im Gegensatz zu der ritterlichen das Leben und Treiben der Bauern zum Gegenstande sich wählte, Ulrich von Lichtenstein, Gottfried von Nefen, dem auch der Volksgesang manche Bereicherung verdankt, Reinmar von Zweter, der Marner und Konrad von Würzburg. Hier kann es nicht Absicht sein, diese ganze

Entwickelung näher zu betrachten; wir fragen vielmehr nur noch nach der Beschaffenheit der Melodien dieser Lieder. Schon in seinen Anfängen zeigt der Minnesang eine Mannichfaltigkeit der Formen und eine Gewandtheit der Sprache, dass die musikalische Darstellung gar bald der weiteren Entwickelung nicht zu folgen im Stande war. Die ganze Empfindung, welche den Minnesang beherrscht, kommt in den klangvollen Accenten und dem wunderbar reich entwickelten Versbau noch vollständig zur Erscheinung, so dass der Musik wenig Raum bleibt und wir werden heute, mit unseren reicheren Mitteln kaum noch im Stande sein, den Ausdruck der Lieder eines Walter, Hartmann oder Heinrich von Morungen zu steigern.

Diese kunstvolle Behandlung der strophischen Liedform gewinnt die deutsche Lyrik natürlich erst nur sehr allmälig. Im 11. Jahrhundert bereits begann der Stabreim, die Allitaration zu verwildern, aber daneben wurde schon ein viel bedeutenderes Mittel strophischer Gliederung wirksam, der Endreim, der von nun an schlechtweg als Reim gilt. Er wurde natürlich für die Strophenbildung hochbedeutsam. Der epische Vers bestand aus zwei Langzeilen, die lyrische Dichtung kommt zu den erweiterten Formen der drei-, vier-, fünf-, sechs- bis neunzeiligen Strophen in den althochdeutschen Leichen. Bei jenen frühesten Minnesingern erscheinen Vers- und Strophenbau wie beim Leich in volksthümlicher Einfachheit, es genügte eine einzige Strophe für das Lied. Mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts wird für das Lied dann der dreitheilige Strophenbau zur festen unverbrüchlichen Regel, für den Leich aber die Zweitheiligkeit. Das Lied mit vielen Strophen verdrängt das einstrophige. Das bereits in der Allitarationspoesie schon waltende Gesetz der Dreitheiligkeit, das auch in der mittelhochdeutschen Lyrik sich gestaltend erweisst, demzufolge in den eigentlichen Liedern und Sprüchen jede Strophe (liet) aus drei Gliedern besteht, beherrscht allmälig die Strophenbildung vollständig, so dass nunmehr zwei dieser Glieder, in der Kunstsprache Stollen oder Aufgesang, in den sich entsprechenden Versen in der Regel ganz gleich gemessen und gereimt werden, während das dritte Glied, der Abgesang, sein eigenes Maass und seine eigene Reimstellung gewann. Für die Melodie waren diese Erscheinungen nur von geringer Bedeutung. Diese Gliederung erfolgte nach den musikalischen Principien des Reimes und der Accentuation, aber um sie auch rein musikalisch darzustellen, bedurfte es einer weit selbstständigeren Entwickelung der rein musikalischen Darstellungsmittel, der selbstständigen Melodie und des selbstständigen musikalischen Rhythmus, als in der Zeit des Minnesanges möglich war. Die selbstständige Melodie ist ein, der deutschen Poesie ursprünglich fremdes Element, das sich der Minnesang wohl aneignet, aber ohne es organisch mit der Dichtkunst zu verschmelzen. Nachdem der selbstständige Gesang auch in Deutschland so weit entwickelt war, dass die Verbindung mit der Poesie erfolgen konnte, war diese gezwungen, jenen als Begleiter zu nehmen. Aber die Melodie tritt nur noch als ein reicher und die Herzen gewinnender Schmuck der Dichtung auf, nicht als unterstützende oder ergänzende Macht. Sie treibt nicht aus demselben Boden hervor, aus dem die Dichtkunst erwächst. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Meister des Minnesanges nicht auch Melodien zu ihren Liedern erfanden; dass dies der Fall war, ist ausser allem Zweifel, aber diese waren nicht, wie die Verse, das Produkt dichterischer Begeisterung.

Trotz der fremden Elemente, unter denen der Minnesang emportrieb, war er doch national geblieben. Der altepische Vers war nicht verdrängt, sondern zu einer grossen Fülle von Formen entwickelt worden. Immer neue lyrische Töne oder Gesätze, so nannte man die Strophen, zu erfinden, wurde für den Minnesang zur Hauptaufgabe; nur wer selbstständig schuf, hiess Meister, der blosse Nachahmer wurde als ein »Tönedieb« bezeichnet. Damit vermochte die Musik nur kurze Zeit Schritt zu halten. Bei der Allitaration hatte sie nur die Liedstäbe mit herauszubilden; an Stelle derselben ist jetzt der Reim ge-

treten und die Wirkung desselben soll durch die Melodie unterstützt werden. Diese folgte genau der Gliederung des Textes, so dass das strophische Versgefüge durch die Melodie treu nachgebildet wird, und sie schloss sich hierbei eng an die kirchliche Praxis an. Hier war die Melodie nach denselben strophenbildenden Gesetzen zu selbstständiger Entfaltung gelangt, und diese schmiegte sich dem deutschen Liede ebenso leicht an, wie dort dem lateinischen Text. Allein sie konnte für das Minnelied nichts weiter werden, als ein Schmuck. Sie tritt zu ihm als etwas Fremdes hinzu und schmiegt sich ihm nur formell an. Die Minnesinger entlehnen nicht direkt ihre Melodien der Kirche, sondern sie bilden sie nur nach dem Muster der kirchlichen Melodien. Sie wollen dadurch ihre Dichtung nicht näher erläutern, sondern durch sie nur den Vortrag angenehmer machen. Der Gesang erschien ihnen nur als ein Hülfsmittel, grössere Erfolge zu erreichen. Namentlich den aus grösseren Versreihen zusammengesetzten Strophen ist sie nichts weiter, als ergötzliche schmückende Zuthat. Für die Nachbildung der künstlicher zusammengesetzten Strophen fehlten dem Gesange noch alle weiteren Mittel, diese waren ausreichend für einfache Reimpaare und für die einfachsten Reimverschlingungen. Da wo der künstlichere Bau sich mehr in Tändeleien verliert, wie bei den einzelstehenden Reimwörtern, nimmt die Melodie einfach keine Rücksicht, oder sie ahmt sie äusserlich nach, wie im folgenden Liede vom Fürsten Witzlaw (III. gestorben 1302 oder dem IV. gestorben 1325):



Das Lied, der Jenaer Handschrift entlehnt, gehört nicht der höchsten Blüthe des Minnesanges an, aber die Melodie ist eine der besten, welche er erzeugte. Die beiden Stollen des Aufgesanges gehen, wie üblich, nach derselben Melodie und diese ist dem Versgefüge entsprechend gebildet. Der Melodie des Abgesanges mangelt die innere Geschlossenheit. Die Sprüche und Leiche wurden ebenfalls gesungen; nur der Strophenbau, nicht der Inhalt des Liedes, wird durchgreifend einflussreich auf die Melodiebildung und die Minnesinger beharrten so einseitig bei dieser Praxis, dass sie selbst jeder fremden Einwirkung sich hartnäckig verschlossen. Es kann hier nicht untersucht werden, wie viel der deutsche Minnesang der Poesie der französischen Troubadours zu danken hat; die Gesangsweise derselben gewann keinen nennenswerthen Einfluss auf deutsche Art zu singen; das beiden Gemeinsame ist nur auf den gemeinsamen Kirchengesang zurükzuführen. Dieser war in Frankreich bereits belebter und rhythmisch reicher entwickelt, als in Deutschland, er war deshalb dem weltlichen Liede leichter zu vermitteln. Zudem wurden die Melodien der Lieder der Troubadours in der Regel nicht von diesen selbst, sondern von dem, jedem zugehörigen Spielmanne gesungen und gewiss auch erfunden und diese begannen sich frühzeitig schon von der kirchlichen Weise mehr zu emancipiren. Dabei gaben sie ihren Melodien früh eine, wenn auch nur dürftige harmonische Unterlage und diese begünstigte eine mehr organische Entwickelung der Melodie. Die Mehrstimmigkeit aber

führte zu jener selbstständigen Rhythmik, welche der Kirchenmelodie noch mangelt, und die dem weltlichen Liede ganz unentbehrlich ist. Weil die französischen Sänger diese früh übten, gelangten sie auch früher als die deutschen, zu wirklich selbstständigen weltlichen Melodien. Französische Volkslieder verbreiteten sich früh auch in den Nachbarländern Frankreichs und wurden schon von niederländischen Meistern in ihren Messen contrapunktirt, als die deutschen Minnesinger noch in alter monotoner Weise weiter sangen.

Die wenigen Edlen, welche zu Ausgange des Mittelalters zu nennen sind, wie Hugo von Montfort (um 1400) und Oswald von Wolkenstein (gestorben 1445), weichen von der älteren Weise insofern ab, als sie wenigstens die Versmaasse durch die musikalische Darstellung unterschieden, die Dactylen anders behandelten als Jamben und Trochäen. Nachdem aber erst die Erkenntniss gewonnen war, dass selbst die treueste musikalische Darstellung der quantitirenden Rhythmik durch die Musik eine fast endlose Mannichfaltigkeit ergiebt, und dass eine Mischung hier, ohne die Einheit zu stören möglich wird, war das Bedürfniss wach geworden, diese Erkenntniss weiter zu verfolgen. Der Versbau verwilderte naturgemäss, weil ihm nicht mehr die Sorgfalt zugewendet wird; diese erstreckt sich nun mehr auf die Ausbildung der Melodie und zwar im Volksgesange. Nichts beweist schlagender die grosse Abhängigkeit der Melodie des Minnesanges vom Kirchengesange, als die Unmöglichkeit ihrer Weiterentwickelung und die vollständige Verkümmerung in dem Meistersange. Bei diesem wurde bekanntlich die Melodie zuerst erfunden und dann erst der Text dazu gedichtet. Beide, Text und Melodie, haben daher noch weniger Beziehung zu einander, wie im Minnesange. Für die höfische Dichtung war die Melodie immerhin nothwendig, weil der Inhalt ein musikalischer ist. Die Stoffe des Meistergesanges sind durchweg unmusikalisch, so dass sie auch ohne die Melodie ihren Gehalt vollständig darlegen. Diese ist bei ihm nur das Produkt der beziehungslosen Lust am Gesange. Aber dennoch förderte sie die musikalische Rhythmik, indem sie das Metrum, Quantität wie Accentuirung ganz aufgiebt und dadurch die selbstständige musikalische Rhythmik, wie sie im Volksliede hervorbricht und dann im Kunstliede weiter gebildet wird, verbreiten hilft.

Minnim, ein Saiteninstrument der Hebräer, über dessen Form und Spielart wir nicht unterrichtet sind.

Minoja, Ambrogio, Opern- und Kirchencomponist, geboren am 21. Octbr. 1752 zu Ospidaletto in der Provinz Lodi, widmete sich schon von seinem 14. Jahre der Musik, studirte den Contrapunkt bei dem berühmten Sala in Neapel und ging endlich nach Mailand, wo er der Nachfolger des im J. 1772 gestorbenen G. Lampugnani als Accompagnateur an dem Theater *della Scala* wurde. Für diese Bühne componirte er im J. 1787 die Oper »*Tito nelle Gallie*«, ging dann das Jahr darauf nach Rom, wo er für das Theater Argentino die Oper »*Zenobia*« schrieb. Nach Mailand zurückgekehrt wurde er zum Kapellmeister an der Kirche der *Patres della Scala* ernannt. Im J. 1797 erhielt er die goldene Medaille, von 100 Ducaten an Werth, welche Napoleon I. als Preis für die beste Trauersymphonie zu Ehren des Generals Hoche aussetzte. Bei Gelegenheit der Krönung Napoleon's I. als König von Italien componirte er ein *Veni Creator* und ein *Te deum*, die im Mailänder Dom von 250 Personen aufgeführt wurden; sodann eine Cantate für die *Scala* zur Vermählung des Vicekönigs von Italien. Ausserdem schrieb er vier Quartette: »*I divertimenti della campagna*«, ein »*De profundis*« mit Orchesterbegleitung, und, da er ein tüchtiger Gesangslehrer war, ein theoretisches Werk: »*Lettere sopra il canto*« (Mailand, 1812), welches im J. 1815 in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: »Minoja über den Gesang, ein Sendschreiben an B. Asioli« in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschien. M. starb am 3. Aug. 1825 als Direktor des Mailänder Conservatoriums. Ms.

Minore (ital.), *Mineur* (franz.), klein, bezeichnet speciell die kleine Terz

der *Moll*tonart oder auch diese selbst. In früherer Zeit wurden bei Tonstücken, in denen die *Dur-* und *Moll*tonart in besonderen Sätzen ausgeprägt erscheint, jener *Maggiore*, dieser *Minore* genannt.

Minstrels, *Minestrels*, s. *Ménestrels*.

Mise de voix, das *Messe voce*.

Miserere (Erbarme dich), der Anfang des 50. Psalms »*Miserere mei Deus*«, welcher im katholischen Gottesdienste häufig gesungen wird, als Bussgebet und Bitte, in dem Officium und bei Leichenbegängnissen, Abendandachten in der Fastenzeit, die man, weil nur dieser Psalm dabei angewendet wird, *Miserere* nennt und den deshalb die bedeutendsten Tonsetzer, wie Palestrina, Lassus u. s. w., componirt haben. Berühmt ist das *Miserere* von Allegro, das alljährlich in der Sixtina in der Charwoche gesungen wird.

Missa, *Messa*, Messe. Die Messe ist bekanntlich der bedeutsamste Theil, der Mittelpunkt des gesammten katholischen Cultus. Als die fortwährend sich erneuernd gedachte Opferung des Gottessohnes, wurde der ganze Akt mit symbolischen Handlungen umgeben und er erschien der alten christlichen Kirche so hochbedeutsam, dass nur die wirklich getauften Christen ihm beiwohnen durften, während die Catechumenen und alle noch nicht vollständig in die Kirche aufgenommenen von der Theilnahme ausgeschlossen wurden. Der Name *Missa* stammt von der Formel »*Ite, missa est*« her, mit welcher der Priester die heilige Handlung schloss und die Gemeinde entliess. In der ältesten Zeit lautete sie in einzelnen Gemeinden auch anders; nach der Apostolischen Constitution »*Ite in pace*«, in der Liturgie des Jacobus »*In pace eamus*«. Auch Zusätze zum »*Ite, missa est*« kommen vor, die indess beseitigt wurden. Die einzelnen symbolischen Handlungen, welche die Priester am Altar ausführen, sind nun reich mit Gesang begleitet und durchwoben. In der Regel wird der Priester beim Herausgange zum Altar bei hohen Festen mit einer, von Trompeten und Pauken ausgeführten, *Intrata* empfangen, an gewöhnlichen Tagen tritt an Stelle derselben ein Orgelpräludium. In alter Zeit wurde, während der Priester zum Altar ging, der »*Introitus*« vom Sängerchor gesungen; es war dies ein Psalmenvers, der beliebig gewählt, dem jedesmaligen Bedürfnisse des Gottesdienstes angepasst wurde. Diesem folgte dann der erste feststehende Gesang der Messe, das »*Kyrie*«. Nach der Anordnung des Papstes Gregor des Grossen wurde ursprünglich drei Mal »*Kyrie eleison*«, dann drei Mal »*Christe eleison*« und dann wieder drei Mal »*Kyrie eleison*« gesungen und diese Anordnung ist insofern beibehalten worden, dass bei den musikalisch weiter ausgeführten Messen das *Kyrie* dem entsprechend dreitheilig behandelt wird: das »*Kyrie eleison*« wird als erster, das »*Christe eleison*« als zweiter Theil behandelt und die Wiederholung, oder auch eine neue Bearbeitung, des »*Kyrie eleison*« ergiebt einen dritten Theil. Nach dem *Kyrie* stimmt der Priester den zweiten feststehenden Gesang der Messe, das »*Gloria*« (den sogenannten *Hymnus angelicus*, den englischen Lobgesang) an, das dann der Chor auszuführen übernimmt. Es ist bekanntlich der Gesang der Engel, den sie bei der Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten sangen. Ihm folgen die vom Priester gesungenen Collecten oder Orationen, Gebete, welche sich auf die Feier des Tages beziehen; und dann singt der Subdiacon ebenfalls nur im Leseton die Epistel und der Diacon das Evangelium. Zwischen der Epistel und dem Evangelium singt der Chor das *Graduale* — Stufengesang, so genannt, weil er früher auf den untersten Stufen des Altars gesungen wurde — mit dem *Alleluja* oder den *Tractus* oder die *Sequentia*. Nach dem Evangelium wird an hohen Festtagen in der Regel noch eine festliche *Intrata* geblasen, um den eigentlichen Beginn desselben zu verkünden; sonst intonirt der Celebrant gleich das »*Credo in unum Deum*«, das Glaubensbekenntniss, das dann der Chor nach dem bekannten Text vollständig absingt. Es ist dies wiederum ein feststehender Gesang der Messe. Ihm folgt dann das »*Offertorium*«, das nach den verschiedenen Festzeiten wechselt. Während desselben erfolgte in früheren

Zeiten die Opferung, d. h. die Gläubigen legten ihre Gaben zur Unterstützung der Kirche am Altar nieder. Weil die Theilnahme hierbei schliesslich sich sehr verringerte, so wurde fast überall der Klingelbeutel eingeführt. Nachdem dann der Priester die »*Praefatio*«, ein Gebet gesprochen, welches die Gemeinde auf die Wandlung des Weins in das Blut und der Hostie in den Leib Christi vorbereiten soll, singt der Chor das »*Sanctus*« und dann erfolgt unter strengster Stille die Wandlung, nach dieser singt der Chor das »*Benedictus qui venit*«; darauf der Priester wieder im Tone des Choraliterlesens das *Pater noster*, an das der Chor das »*Amen, sed libera nos*«, anschliesst und der *Communio*, vom Priester gesungen, folgt, wieder vom Chor gesungen, das »*Agnus Dei*« und diesem das »*Dona nobis pacem*« und dann wird die Gemeinde, wie erwähnt, mit dem »*Ite, missa est*«, oder bei bestimmten Gelegenheiten, mit dem »*Benedicamus*« entlassen. Es kommt hierbei darauf an, ob das Fest *solenn*, *duplex* oder *semiduplex* u. s. w. bezeichnet ist. Unter einer *Intrada* oder einem Orgel-Postludium geht die Gemeinde auseinander.

Seit der Entwickelung des Sologesanges wurden natürlich auch einzelne der oben als Chorgesänge bezeichneten Theile der Messe von Solisten ausgeführt, und Chor und Solo wechseln fast in jedem der weiter ausgeführten Sätze. Dass auch die Instrumentalmusik herbei gezogen wurde, ist ebenfalls bekannt. Für die Entwickelung der Tonkunst wurde gerade der Messtext ausserordentlich einflussreich. Alle grossen Meister des altitalienischen Gesanges haben ihn mehrmals, die grössten, von Ockeghem bis auf Palestrina, vielmals componirt und zur Grundlage von unvergänglichen Kunstwerken gemacht; selbst die Entwickelung der neueren Musikgeschichte gewinnt Gipfelpunkte in zwei Messen: der *H-moll*-Messe von Bach und der grossen Messe von Beethoven.

Missa brevis = kurze Messe.

Missa in musica, heisst in Italien die mit Instrumenten begleitete Messe, zum Unterschiede von der Vocalmesse der *missa a capella*, die nur für Gesang geschrieben ist.

Missale, Messbuch, ist die nach den verschiedenen Festzeiten geordnete Sammlung der gottesdienstlichen, bei der Messe gebräuchlichen Gesänge.

Missale romanum, das von dem Concilium zu Trident seit 1570 festgesetzte, für die ganze römisch-katholische Kirche geltende Messbuch, mit Ausnahme jener Diöcesen, in denen ein anderes schon 200 Jahre vorher ununterbrochen im Gebrauch war.

Missa parodia nannte Jacob Paix von Lauingen die über einen religiösen Tonsatz eines anderen Meisters contrapunktirte Messe. So schrieb Jacob Arcadelt seine Messe »*Noe noe*« über eine Motette von Johannes Mouton, eine zweite: »*Salve regina*« über ein Stück von Andreas de Silva. Dass die älteren Meister der niederländischen Schule und dann weiter bis auf Palestrina, auch geistliche Gesänge über weltliche Lieder schrieben, ist bekannt.

Missa pro defunctis, *Messe de morts*, Todtenmesse (s. Requiem).

Missa solemnis, hohe Messe, eine für hohe Festtage bestimmte Messe, welche ausser den oben erwähnten Gesängen noch ein *Offertorium* das *O salutaris hostia* und das *Domine salvum fac regem* enthält.

Missklang, ein falscher Klang, der den harmonischen Eindruck des Ganzen stört, und daher von Dissonanz wohl zu unterscheiden ist.

Mitklang, s. Resonanz.

Mitklingende Töne, s. Obertöne.

Mitos (Faden), der griechische Name für die, in alten Zeiten aus einer Art Flachs gedrehten, Saiten.

Mittelcadenz, so viel als Halbcadenz, Halbschluss.

Mittelstimmen, sind diejenigen Stimmen des mehrstimmigen Satzes, welche zwischen den Aussenstimmen, den Ober- und Unterstimmen sich bewegen, wie Alt und Tenor zwischen Sopran und Bass. Sie dienen nur im homophonen

Satz zur Ausfüllung der Accorde; im polyphonen erlangen sie dieselbe Bedeutung und Selbstständigkeit wie die Aussenstimmen, namentlich in den Formen des Canons und der Fuge.

Mittelstück heisst bei den Blasinstrumenten mit Tonlöchern, namentlich bei der Flöte, das obere mit Tonlöchern versehene Stück.

Mitterwurzer, Anton, berühmter deutscher Baritonist, geboren am 12. April 1818 zu Sterzing in Tyrol, wo sein Vater Quartiermeister in der österreichischen Armee war, verlebte seine ersten Jugendjahre zu Haus in beschränkten Verhältnissen. Seine schöne Knabenstimme, welche sich zunächst im Kirchenchore geltend machte, ward Veranlassung, dass er sich schon damals musikalischen Studien hingab, und später nach Wien zum Domkapellmeister Gänsbacher, seinem Onkel, kam, wo er guten Unterricht empfing, namentlich Violine trefflich spielen lernte und zugleich als Chorknabe im St. Stephanschor mitwirkte. Nach Tyrol zurückgekehrt, betrat er zuerst in Innsbruck die Bühne als Jäger im »Nachtlager zu Granada«. Kurze Zeit blieb M. dort und unternahm sodann eine Reise nach Deutschland, klopfte wegen Engagement verschiedentlich an, sang wohl auch Probe und fand nirgend eine Stelle. Er verweilte während dieser Rundreise in Stuttgart, Cassel, Hannover, Berlin und Dresden, ohne Aussicht auf Realisirung einer Anstellung. In Dresden, wo er nahe an Erreichung seines Ziels zu sein glaubte, erhielt er zuletzt ebenfalls abfälligen Bescheid, und kehrte nach Oesterreich zurück, Engagements in kleinen Städten (Scharburg und Cilli) bei kleinen Direktionen annehmend, wo er Alles spielen und singen musste, was ihm übertragen wurde. War dies augenblicklich nicht sehr ermuthigend für den jungen Sänger, so bildete doch die ununterbrochene Beschäftigung in allen möglichen Partieen die Grundlage seiner später so bedeutenden dramatischen Leistungen und war somit für seine zukünftige Laufbahn von dem wohlthätigsten Einfluss. In Cilli in Steiermark bei dem Direktor Söld beschäftigt, traf ihn eine Offerte, welche ihm eine erneuerte bestimmtere Aussicht, an die Dresdener Hofbühne zu gelangen, gab. M. reiste dahin, sang am 1. April 1839 als Probe wiederum seinen Jäger im »Nachtlager« und wurde sofort engagirt. Klein fing er hier an, der Kunst mit Leib und Seele ergeben. Er fühlte, was ihm bei seiner natürlichen Begabung noch zur künstlerischen Weiterbildung und Vollendung gebrach und studirte bei dem berühmten Johannes Miksch Musik und Gesang. Auch in Dresden musste M. lange Zeit sich mit kleinen Nebenpartien beschäftigen, und wenn man auch zuerst auf die herrliche Stimme, auf die prächtige männliche Repräsentation in seiner Leistung als Czar in Lortzing's Oper aufmerksam wurde, welcher Rolle sich wohl noch einige andere, wie der Bettler in Raimund's »Verschwender« anschlossen, so blieb ihm doch die Besitznahme der ersten Rollenfächer in seinem Bereiche noch lange versagt. Bald jedoch wurde M. einer der Hauptträger der Dresdener Oper. Seine Darstellungen Gluck'scher und Marschner'scher Partien, seine Schöpfungen Wagner'scher Charaktere, des Holländer, des Wolfram, des Telramund, wie des Hans Sachs, in denen man ihn mit vollstem Recht als einen der ersten und grössten Wagnersänger bezeichnen durfte, waren Musterleistungen edelster Art, die nicht so leicht wieder erreicht werden dürften. Nicht minder bedeutende Rollen waren sein Don Juan, Graf im »Figaro«, Pizarro in »Fidelio«, Tell, Lysiart, Wasserträger u. s. w. M. hat dabei, heut zu Tage eine seltene Ausnahme, seinem Kunstinstitut die grösste Hingebung und Pflichttreue bewahrt, er diente nur als Glied in der Kette des Ganzen, allerdings als einer ihrer seltensten Edelsteine.

M. verwendete in seiner künstlerischen Laufbahn seine Zeit nur sehr gemessen zu Gastspielen. Prag, Leipzig, Berlin, Hamburg (zur Zeit der Musteroper), Stettin und München, in welch' letzterer Stadt er als Kurvenal in Wagner's »Tristan und Isolde« mit dem Künstlerpaar Schnorr von Carolsfeld sang, sind hier zu verzeichnen. Seine letzte grössere Schöpfung war der Hans Sachs in Wagner's »Meistersinger«, 1869 auf der Dresdener Hofbühne zum ersten

Mal aufgeführt. Er trat von da an nur noch selten auf, während er noch einige Zeit als Kirchensänger fleissig wirkte. Seine Pensionirung erfolgte am 1. Juni 1870. Nach schweren Leiden verschied er sanft und ruhig am 2. April 1876 in Döbling bei Wien, mit ihm eine jener Kunstgrössen aus der Glanzepoche der Dresdener Hofoper, welche dem Publikum lange Jahre eine Fülle der begeistertsten Darstellungen und durch sie der erhebendsten Genüsse zu Theil werden liessen.

Mitzler von Kolof, Lorenz Christoph, ist am 25 Juli 1711 in Vettelsheim im Anspachischen geboren, woselbst sein Vater Johann Georg M. Amtmann war. Obgleich er die Musik nur nebenher trieb, da er den gelehrten Studien sich widmete, erlangte er doch auch eine bedeutende Fertigkeit und 1736 las er in Leipig, wo er 1734 die Magisterwürde erworben hatte, Collegia über Mathematik, Philosophie und Musik, und veröffentlichte seine »*Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophiae*« und errichtete mit Hilfe des Grafen Giacomo de Lucchesini und des Kapellmeisters Bümler eine Societät der musikalischen Wissenschaften, welche ihre Hauptthätigkeit der Theorie der Musik widmete, doch blieb auch die praktische Musik nicht ausgeschlossen. Er selbst fing an (1740) Lieder (Oden) zu componiren und herauszugeben. die ihm indess nur wenig Ehre eintrugen. 1738 begründete er die »Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht, nebst unparteiischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern«, die er bis zum Jahre 1754 in drei Bänden und dem ersten Heft des vierten Bandes herausgab. 1739 veröffentlichte er »Die Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart abgehandelt und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf's deutlichste vorgetragen« und 1740 »Musikalischer Staarstecher, in welchem rechtschaffener musikverständiger Fehler bescheiden angemerket, eingebildeter und selbstgemachter sogenannter Componisten Thorheiten aber lächerlich gemacht werden«. Trotz der schiefen und vielfach dilettantischen Ansichten, welche in diesen Schriften vorherrschen, enthalten sie doch manch schätzbares Material für die Geschichte jener Zeit. Das grösste Verdienst erwarb sich M. indess durch Uebersetzung von J. J. Fux's »*Gradus ad parnassum*« (Leipzig, 1742). Ueber seine Lebensumstände sei noch erwähnt, dass er 1745 als Hofmathematicus des Grafen Malachowsky nach Konskie in Polen ging. 1747 verlieh ihm die Erfurter Universität die Würde eines Doctor der Arzneygelahrtheit. Später ging er nach Warschau, wurde dort geadelt, und erhielt die Würde eines Hofrath, Leibarzt und Historiographen. Er starb daselbst im März 1778.

Mixis, *Mistio*, *Mescolamente*, ein Theil der griechischen Melopöie, die Lehre von der Macht der Intervalle, der Wahl des geeigneten Klanggeschlechts und der entsprechenden Tonart.

Mixolydisch, bei den Griechen als Octavengattung die Scala *h͡ c d e͡ f g a h* und als 11. Tonart, die auf *g—g* errichtete *Moll*scala (vergl. Tetrachord). In dem System der Kirchentöne (s. d.) ist die myxolidische Tonleiter die Octavengattung *g—a—h͡—c—d—e͡—f—g*.

Mixtur, *Miscella*, *Regula mixta*, gemischte Stimme in der Orgel ist die durch die Wahrnehmung der sogenannten Obertöne angeregte Verbindung mehrerer, in den Dreiklangsintervallen gestimmter offener Flötenstimmen von Principalmensur mit einer Taste, so dass mit dem ursprünglichen Ton derselben zugleich mehrere höhere Intervalle des Dreiklangs erklingen. Die Wahrnehmung, dass mit jedem stark erklingenden Ton zugleich eine Reihe nicht angeschlagener Töne mitklingen, die dem ursprünglichen Klange eigenthümliche Farbe verleihen, führte die Orgelbauer darauf, besonders charakteristische Register in der Orgel zu erzeugen. Sie verbanden mit jeder Taste nicht nur die Pfeife des betreffenden Tons, sondern auch noch zunächst zwei, die eine für die Quinte, die andere für die Octave oder Duodecime, so dass nun die Taste nicht nur *c*, sondern *c—g—c* oder *c—g—e* erklingen lässt; dadurch werden

ıun allerdings bei der Fortschreitung von einem Ton zum anderen Quinten ınd Quarten erzeugt, allein das geschieht im Grunde schon durch die Oberöne, diese geniren nur nicht so, weil wir nur den Hauptton genau untercheiden und verfolgen, und auf dieser Wahrnehmung ruht auch der Geırauch der Mixturen bei der Orgel; diese Register allein zu brauchen zur Ielodieführung ist natürlich kaum zulässig, sondern sie müssen so mit anderen rösseren Stimmen gemischt werden, dass jene mitklingenden Quinten, Octaven ınd Duodecimen zurücktreten, nur wie die klangfärbenden Obertöne wirken, ann geben die Mixturen dem Orgelklange einen eigenthümlichen Glanz und ine gewisse Gewalt, welche keines der übrigen Register besitzt. Nur der Infug, der mit der Ausdehnung derselben getrieben wurde, ist verwerflich. ls giebt verschiedene Arten der gemischten Stimmen in ihrer Zusammenetzung. Bei der einen klingen Grundton, Quint und deren Verdoppeung in der höheren Octave; bei anderen tritt dann noch die Duodecime azu; bei anderen wieder Quint und Octave oder Quint und Duodecime hne Grundton u. s. w. Nach der Zahl der zu jedem Ton gehörigen Pfeifen ird das Register benannt; es ist drei- oder sechsfach oder -chörig. Ferner erden sie eingetheilt in durchgehende, deren Tonreihe ununterbrochen ›rtgeht, und repetirende, deren höhere Octaven nur die Wiederholung der eferen sind. Durchgehend ist z. B. Cornett von c_1 aufwärts 5fach: c_1 (geeckt) c_2 g_2 c_3 e_3; Sesquialtera 2fach: g e_1, 3fach c g e oder g c_1 e_1 las Weitere s. Orgel).

M. M., Abkürzung für Mälzl's Metronom.
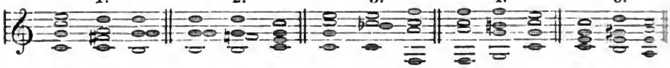
Mockwitz, Friedrich, geboren am 5. März 1785 in Lauterbach bei Stolpen, eigte frühzeitig Talent für die Musik. Er studirte anfänglich die Rechtsissenschaft in Wittenberg, widmete sich jedoch bald ganz der Tonkunst und endete sich nach Dresden, wo er Clavier- und Gesangsunterricht gab. Er urde seit 1809 bekannt durch seine vorzüglichen Arrangements von Instruıentalstücken für das Pianoforte zu 4 Händen. Er war einer der ersten, elcher die Sinfonien, Concerte und Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven . s. w. in der angegebenen Weise den Clavierspielern zugänglich machte. Von ınen eigenen Compositionen ist wenig gedruckt worden. Zwölf Walzer erhienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Er starb 1849 in Dresden.

Moderato, Vortragsbezeichnung: mässig, gemässigt, ist gewöhnlich mit *llegro* verbunden, *Allegro moderato.*

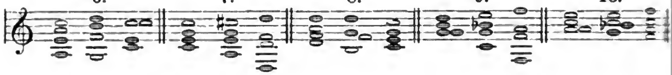
Moderatus accentus, s. *accentus ecclesiastici.*

Modulation. Dieser Begriff war früher weit umfassender als jetzt. Man ezeichnete damit überhaupt im Allgemeinen die Bewegung, die besondere olge und Verbindung der Töne bei der Melodie, oder der Accorde bei der larmonie innerhalb der Tonart. So hatte jede Tonart der Alten, die jonische ie die dorische, phrygische u. s. w. ihre eigene Modulation, ihre besondere rt fortzuschreiten und Schlüsse zu bilden. Aber auch die neuere Musik ielt diese Fassung des Begriffes Modulation noch lange fest, indem sie darunter ie besondere Darstellung der Haupttonart durch die ihr zugehörigen Accorde erstand und sie nannte jene, durch welche der Hauptton entschieden verlassen nd dann wohl auch wieder erreicht wird, die ausweichende Modulation. Jetzt ersteht man hauptsächlich die letztere Art unter dem Begriff Modulation: ie Ausweichung oder den Uebergang in eine neue fremde Tonart, und in iesem Sinne ist er hier zu betrachten. Der die Tonart charakterisirende ccord ist der Dominantseptimenaccord, oder, wie er kurzweg genannt wird, er Dominantaccord; er ist immer nur der einen *Dur-* oder *Moll*tonart ngehörig, der Dominantaccord: *g—h—d—f* der *C-dur-* oder *C-moll*tonart; *—cis—e—g* der *D-dur-* oder *D-moll*tonart u. s. w. und das ganze Geheimniss er Modulation besteht demnach darin, dass man den Dominantaccord der euen Tonart zu gewinnen sucht, um diese damit zu erreichen. Das ist natürch für die nächstverwandten Tonarten sehr leicht:

1. 2. 3. 4. 5.



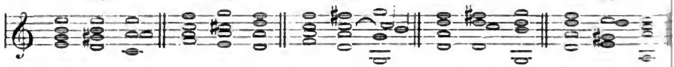
6. 7. 8. 9. 10.



11. 12. 13. 14. 15.
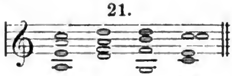


16. 17. 18. 19. 20.



In den ersten 8 Beispielen geht die Modulation von *C-dur* aus und wieder zurück und der Dominantaccord schliesst sich überall leicht an, so dass die Modulation auf dem natürlichsten Wege erfolgen kann. Nur bei 6 ist das nicht ganz der Fall: der *A-moll*dreiklang und der Dominantaccord von *C-dur* verbinden sich nur in dieser Weise, in der Gegenbewegung, denn zwischen beiden ist keine Verbindung vorhanden. Soll in solchen Fällen eine engere Verbindung hergestellt werden, so muss ein Accord eingeschoben werden, der diese Verbindung herstellt:

21.



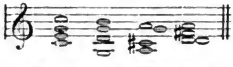
Damit gewinnen wir den Weg, auf dem sich selbst die entferntesten Tonarten bequem und ohne Umschweife erreichen lassen. Ehe wir ihn weiter verfolgen, betrachten wir vorher noch die übrigen oben verzeichneten Beispiele; hier fällt 18 auf durch die verzögerte Auflösung der 7, sie erscheint gerechtfertigt, weil, wenn das Ohr die *F-dur*tonart gefasst hat, ihm die grosse Terz des Dreiklangs *g—h—d* befremdlich sein dürfte, indem dies die kleine Terz *b* erwartet, und diese Täuschung hebt die Verzögerung auf. Aus demselben Gesichtspunkte kann man in 7, 15, 16, 17 die grosse Terz in der Auflösung bringen, an Stelle der natürlicheren kleineren:

22. 23. 24. 25.



Der Uebergang in Beispiel 22 wird immer noch überraschen; die Auflösung des Dominantaccordes in den harten Dreiklang trifft das Ohr trotz des mildernden Vorhalts immer noch zu unvorbereitet; in solchen Fällen wird ein oder werden mehrere vorbereitende Accorde eingeschoben:

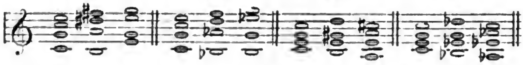
26.



Zwischen *C-dur* und *D-dur* liegt *G-dur* als Vermittelung und wenn wir zwischen den *C-dur*dreiklang und den Dominantaccord von *D-dur* den *G-dur*
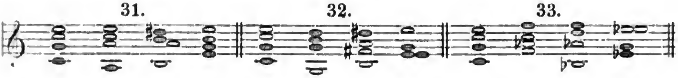
dreiklang einschalten, fordert das Ohr die Auflösung des Dominantaccords in den harten Dreiklang; jetzt würde die kleine Terz *f* befremdlich wirken. Mit diesem Verfahren gewinnen wir die Mittel nach den weitestentfernten Tonarten schnell auszuweichen. Die Ausweichung nach den Ober- und Untermedianten ist selbst ohne vermittelnde Accorde zu bewerkstelligen:

27. 28. 29. 30.
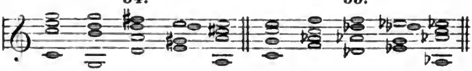


Im Satze für Singstimmen ist die erste (27) entschieden verwerflich, schon weil sie zu so schwer singbaren Intervallen führt; das ist bei den andern 28, 29, 30 weniger der Fall, allein zu so gewaltsamen Uebergängen dürfte in Gesangsätzen kaum je irgendwelche ästhetische Veranlassung sein. Die Instrumentalmusik braucht stärker wirkende Effekte und dort sind auch solche heftige Uebergänge angebracht. Beim Gesange tritt die Nothwendigkeit der Vermittlung in der oben angegeben Weise ein:

31. 32. 33.



34. 35.



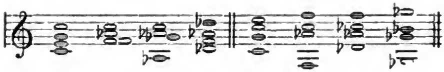
Für die Modulation nach *E-moll* bildet sowohl der *A-moll*dreiklang (31), wie der *G-dur*dreiklang (32) das vermittelnde Glied; beide verknüpfen sich leicht mit dem *C-dur*dreiklange und bringen der neuen, der *E-moll*tonart so nahe, dass ihnen unmittelbar deren Dominantaccord folgen kann. Bei der Modulation von *C-dur* nach *Es-dur* konnten wir auch anstatt des *F-moll-* den *F-dur*dreiklang einschalten und wir wären nur dem Quartenzirkel gefolgt; allein der *F-moll*dreiklang bringt uns der neuen Tonart sofort näher und er verbindet sich mit dem *C-dur*dreiklang ebenso leicht wie dem *F-dur*dreiklang. Bei der Modulation von *C-dur* nach *A-dur* (34) sind wir dem Quintenzirkel gefolgt, man kann auch den *D-dur*dreiklang auslassen; doch würde dann wieder die grosse Terz *cis* befremden, da das Ohr die kleine *c* erwartet, und es würde des Vorhalts bedürfen, um das Ohr einigermaassen vorzubereiten. Als ein bequemes Mittel, die im Quintenzirkel rückwärts oder im Quartenzirkel vorwärts gelegenen Tonarten zu erreichen, erscheint auch die Veränderung des harten Dreiklangs in den weichen; allerdings kommen wir so fast in die *Es-dur*tonart hinein, wenn wir die grosse Terz: *e* des *C-dur*dreiklangs in die kleine: *es* verwandeln; allein diese Verwandlung des *Dur* in *Moll* und umgekehrt erscheint nicht glücklich; sie ist in der Regel nur ein Spiel mit der Terz ohne wahrhaft harmonische Bedeutung. Charakteristisch ist nur die Wendung vom *Moll*dreiklange nach dem Dominantseptimenaccord oder dem vom kleinen Nonenaccorde abgeleiteten verminderten Septimenaccord:

36. 37.



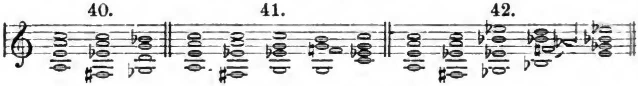
So würde denn auch die Modulation von *C-dur* nach *Des-dur* und nach *Ges-dur* sich leicht durch den *F-moll*dreiklang vermitteln lassen:

38. 39.



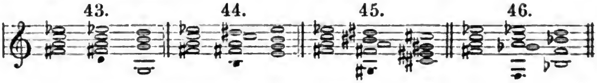
Es ist hier nicht der Ort, alle die möglichen Fälle weiter zu untersuchen: es können nur die Grundsätze erwogen werden, nach denen hierbei verfahren werden muss. Für so schnelle und doch nicht jähe Uebergänge muss der, oder müssen die vermittelnden Accorde gesucht und gewählt werden, welche rasch in das Gebiet der neuen Tonart führen, und doch auch mit dem Ausgangspunkte in Beziehung stehen. Der *F-moll*dreiklang hat, als tonischer Dreiklang gefasst, den *C-dur*dreiklang als Dominant zu seiner Voraussetzung, ist ihm also ganz nächst verwandt; er bringt uns aber zugleich in das Gebiet der *Es-dur-*, der *As-dur-*, *Ges-dur-* und *Des-dur*tonart (und auch deren entsprechende *Moll*tonarten), dass wir ihn zu einer schnellen Ausweichung nach diesen Tonarten leicht benutzen können. Aehnlich werden die anderweitigen Beziehungen der, mit der *C-dur*tonart verwandten Tonarten benutzt; das alles dann auf jede andere zum Ausgangspunkt genommene Tonart übertragen, ergiebt ein vollständiges Modulationssystem. Ein besonders leicht zu handhabendes Mittel der Modulation ist der verminderte Septimenaccord geworden, allein gerade deshalb wird mit ihm Unfug getrieben, so dass er etwas discreditirt erscheint. Schon in seiner ursprünglichen Gestalt und der freieren Auflösung, welche er gestattet, ist er ein leichtes Mittel zur Ausweichung:

40. 41. 42.



Noch mannichfaltiger wird sein Gebrauch, wenn wir seine einzelnen Töne enharmonisch verwechseln:

43. 44. 45. 46.



Nach unserer gleichschwebenden Temperatur haben wir hier immer denselben Accord, nur jedesmal einer andern Tonart angehörig, wie der immer beigefügte Grundton zeigt, demnach ist er auch jedes Mal anders aufzulösen. Nur an einigen Beispielen möge noch gezeigt werden, dass ferner auch durch die chromatische Veränderung der Intervalle Uebergänge zu bewerkstelligen sind:

47. 48. 49. 50.



Die Bedeutung der, auf dem Wege der Modulation gewonnenen neuen Mittel der Darstellung kann natürlich hier nur angedeutet werden; diese ist eine doppelte: die Modulation hilft die Form vollenden, dann aber auch sie reicher auszustatten. Es ist schon in dem Artikel Lied nachgewiesen worden, dass die musikalische Nachbildung der Liedform namentlich auf harmonischem Wege gewonnen wird durch die Entgegensetzung von Tonika und Dominant und es wird namentlich bei den Instrumentalformen noch gezeigt werden müssen, dass diese hauptsächlich auf dem Process der Entgegensetzung der quint- oder auch terzverwandten Tonarten beruhen, die Dominanten und Medianten, die aber nicht nur als Accorde, sondern als, in wirklichen Modulationen erreichte Tonarten einander gegenüber gestellt werden. An den Tanzformen wird gezeigt

werden, dass auch die rhythmische Construction derselben durch die harmonische Ausweichung nach der Dominant, der Ober- oder Untermediant, und nach der Unterdominante, und der Rückkehr zum Hauptton erst genügenden Abschluss erhält, und dass die Formen der Sonate und Sinfonie demselben Process ihre Entstehung verdanken. Gleichfalls dort am Liede wurde ferner schon gezeigt, wie die Modulationen nach fremden, nicht zum normalen harmonischen Bau gehörenden Tonarten, diesen ausschmücken und vertiefen, ohne ihn zu zertrümmern. Wir sahen wie die grossen Meister des Liedes Schubert und Schumann an jenem, aus Tonika und Dominant construirten harmonischen Gerüst festhalten, aber innerhalb desselben einen grossen modulatorischen Reichthum entfalten, wie sie die Normaltonarten berücksichtigen, diese in ihren Angelpunkten ausprägen, aber auf dem Wege dahin einen grossen Reichthum von Harmonien verwenden. Es wird an den grossen Instrumentalformen nachgewiesen werden müssen, dass sie nur auf demselben Wege in künstlerischer Form erstehen, wenn sie an demselben, ursprünglichen Gerüst festhalten, und dies dann mit den reichsten harmonischen Mitteln, wie es die jeweilige Idee verlangt, ausstatten. So gewährt die Modulation eine Fülle echt künstlerischer Mittel, während sie ohne dies formelle Band nur gewissermaassen stossweise wirkt, ohne nachhaltigen bleibenden Eindruck.

Modus *(tonus, tropus)*, Tonart. ***M. authenticus***, die authentische; ***M. plagalis***, die plagalische (s. d.); ***M. dorius***, die dorische; ***M. phrygius***, die phrygische; ***M. lydius***, die lydische; ***M. mixolydius***, die mixolydische; ***M. aeolius***, die aeolische; ***M. ionicus***, die jonische; ***M. hypodorius***, die hypodorische; ***M. hypophrygius***, die hypophrygische Tonart u. s. w.

Modus major *(mode majeur)*, die *Dur*tonart. ***Modus major***, bei der Mensuralmusik das Maass der ***Maxima***.

Modus minor *(mode mineur)*, die *Moll*tonart; in der Mensuralmusik bezeichnet ***Modus minor*** das Maass der ***Longa***.

Möhring, Ferdinand, ist am 18. Jan. 1816 zu Altruppin geboren. Dem Wunsche des Vaters gemäss sollte er Architekt werden und besuchte zu diesem Zwecke, nachdem er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt sich die nöthige Vorbildung erworben hatte, die städtische Gewerbeschule in Berlin. Nachdem er die Prima derselben absolvirt hatte, betrieb er auch eine Zeit lang die Zimmerkunst praktisch, allein die Liebe zur Musik veranlasste ihn, gegen den Willen des Vaters, sich dieser ganz zu widmen. Er wurde Zögling der musikalischen Sektion der königl. Akademie, als welcher er mehrmals Preise erwarb. Sein nicht unbedeutendes Talent fand auch in Mendelssohn Anerkennung und Förderung. 1840 wurde M. Organist der Ludwigskirche und Dirigent des Gesangvereins in Saarbrücken; 1845 aber, nachdem er 1844 den Titel eines königl. Musikdirektors erhalten hatte, nach seiner Vaterstadt berufen. Von seinen Compositionen haben namentlich seine Männerchorgesänge weite Verbreitung gefunden und ihm mancherlei Ehren eingetragen. Mehrfach hat er Männergesangfeste dirigirt und die bedeutenderen Liedertafeln Deutschlands wie Nordamerikas ernannten ihn zum Ehrenmitgliede.

Möllinger, Christian, königl. Hof- und Stadtuhrmacher in Berlin, geboren am 26. Septbr. 1754 zu Neustadt a. H., ist durch seine Verbesserungen der Flöten-Uhren bekannt geworden. Er baute sie so, dass sie mit Fagott, Clarinette, Trompete und mehreren Flötenregistern versehen waren und nicht nur mit der Uhr in Verbindung selbst spielten, sondern auch von der Uhr getrennt, mittelst einer Claviatur wie die Orgel gespielt werden konnten. 1814 vollendete er ein solches Werk in Form eines Altars, das einen Fagottbass, Clarinette und Oberregister, einen Flötenbass, ein offenes Piano, ***Flûtes travers***, Piccolo-Flöte, Trompete und Flötenstimmen enthielt. Er starb am 24. Jan. 1826 in Berlin.

Möser, Karl, geboren am 24. Jan. 1774 in Berlin, Sohn eines Hautboisten des Ziethen'schen Husarenregiments, der das eminente Talent des Sohnes erkannte und für Ausbildung desselben sorgte. Als zehnjähriger Knabe trat er

schon öffentlich als Geiger auf und mit grossem Beifall. Nachdem er längere Zeit der Kapelle des Markgrafen von Schwedt angehört, und dann noch weiteren Unterricht beim Concertmeister Haack in Berlin genommen hatte, wurde er 1792 als Kammermusiker in der königl. Kapelle angestellt. Ein keckes Liebesabenteuer brachte ihn in harte Bedrängniss; er wurde aus Preussen verwiesen. M. ging über Braunschweig nach Hamburg, machte dort die Bekanntschaft Rode's und Viotti's, die auf seine weitere Ausbildung von Einfluss wurden. Ein Engagement in London, das der bekannte Concertunternehmer Salomon mit ihm abschloss, vergass er über einer neuen Liebesaffaire mit einer Italienerin, die er in Stockholm kennen lernte. Nach dem Tode Friedrich Wilhelm II. (1797) durfte er auch wieder nach Berlin zurückkehren und er erhielt auch seine alte Stellung in der Kapelle wieder. Der unglückliche Krieg 1806 vertrieb ihn wieder, er ging über Warschau nach Petersburg; erst 1811 kehrte er nach Berlin zurück und wurde nun in der neuorganisirten Kapelle als Concertmeister und erster Violinist angestellt. 1813 begann er mit den Quartettsoireen, in denen er namentlich die Quartette von Mozart, Haydn und Beethoven dem Berliner Publikum vorführte. Die beiden letzten Meister hatte er bei seinem Aufenthalt in Wien (1804) persönlich kennen gelernt und auch ihren Beifall durch sein geniales Spiel gewonnen. Seit 1816 erweiterte er diese Soireen dadurch, dass er auch Sinfonien und Ouverturen zur Aufführung brachte und aus diesen Concerten gingen die Sinfoniesoireen der königl. Kapelle hervor. 1825 ward er zum königl. Musikdirektor ernannt und erhielt die Leitung der Instrumentalklasse der Kapelle. Bei Gelegenheit seines 50jährigen Dienstjubiläums erhielt er den Titel eines k. k. Kapellmeisters und schied aus der Kapelle. Er starb den 27. Jan. 1851. Sein Hauptverdienst ist jedenfalls die Gründung jener Quartettsoireen mit den daraus sich entwickelnden Orchesterconcerten. Der berühmte Quartettspieler C. Müller in Braunschweig war sein Schüler.

Mohr, Hermann, geboren 9. Octbr. 1830 zu Nienstädt bei Weimar, lebt in Berlin als Musiklehrer und Dirigent eines Musikinstituts. Er hat sich nicht geringe Verdienste um die Pflege des Männergesanges erworben. Viele seiner Männerchorgesänge sind sehr beliebt in den betreffenden Kreisen.

Molique, Wilhelm Bernhard, wurde am 7. Octbr. 1802 zu Nürnberg geboren. Sein Vater, Stadtmusikus daselbst, ertheilte ihm den ersten Unterricht auf der Violine. König Maximilian I. von Baiern, auf das immense Talent des Knaben aufmerksam gemacht, liess ihn 1816 nach München kommen und dort von dem Hofviolinisten Pietro Rovelli weiter ausbilden. Zwei Jahre darauf wurde er in der Hofkapelle zu Wien angestellt, ein Jahr später starb sein Lehrer Rovelli und so ging M. in dessen Stellung nach München zurück. Zu Spohr stand er in freundschaftlichem Verhältniss und er verdankt diesem nicht nur Förderung als Violinspieler, sondern auch in der Composition. 1822 machte M. seine erste Kunstreise mit dem glänzendsten Erfolge. Im Hause des Kapellmeisters von Winter in München fand er in der Nichte desselben, Marie Wanney, die Gefährtin seines Lebens, mit der er sich 1825 vermählte. 1826 folgte er einem Rufe als Musikdirektor und erster Violinist nach Stuttgart und von hier aus machte er alljährlich grössere Kunstreisen, die ihm bald einen europäischen Ruf verschafften. Immer aber kehrte er wieder nach Stuttgart zurück und die glänzendsten Anerbietungen vermochten nicht ihn anderweitig zu fesseln. Das Jahr 1849 vertrieb ihn; er siedelte nach London über und erst 1866 kehrte er wieder nach Deutschland zurück, kaufte sich in Cannstadt an und starb daselbst am 10. Mai 1869. Es ist wohl namentlich dem früher erwähnten Einfluss Spohr's zuzuschreiben, dass M. nicht nur in die erste Reihe der Geigenvirtuosen aller Zeiten trat, sondern dass er auch in der Composition eine ernstere Richtung einschlug als dies in der Regel Virtuosen zu thun pflegen. Er schrieb nicht nur Concerte für sein Instrument im ernsten Stil, sondern auch Quartette für Streichinstrumente, zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell und drei grosse Sonaten für Violine und Clavier, eine

Messe für Chor und Orchester (1843), eine zweite mit Orgelbegleitung (1864) und endlich ein Oratorium »Abraham«, dessen erste Aufführung beim Musikfest n Norwich (Septbr. 1860) er selbst leitete.

Moll (*mollis*, weich), war in der frühesten Zeit der selbständigen Entrickelung der Tonleiter die nähere Bezeichnung für den Ton *B*. Bekanntlich ediente man sich zur Zeit des Papstes Gregor des Grossen (591 bis 604) ler Buchstaben

A B C D E F G

ur Bezeichnung der Töne und zwar galt *B* für den Ton, den wir heute *H* ennen. Die spätere Praxis, durch welche diese Tonleiter erweitert wurde, nd namentlich die Nothwendigkeit auf der von *F* aus construirten Tonleiter ine reine Quarte zu erhalten, führte auf die Einführung des um eine Halbtufe tieferen Tons als jenes *B* (eigentlich *H*) und da man diesem keinen beonderen Buchstabennamen geben wollte, nannte man jenes erste eine Ganzstufe on *A* entfernte *B* = *B quadratum* (♮), und das neue, nur eine Halbstufe von l entfernte *B rotundum* (♭); im weiteren Verlauf wurde dies letztere *B rondum* zum *B-molle* und das *B quadratum* zum *B-durum*. Dem entsprechend rurde weiterhin der Gesang, in welchem das *B-molle* vorkam, *Cantus* (♭) *mollis*, nd der mit dem *B* (♮) *durum*, *Cantus durus* genannt. *Mollis (transpositus* oder *ctus)* hiess demnach die Tonart, welche nach der höheren Quart übertragen rurde, wodurch die Verwandlung des ♮ in ♭ geboten war; und *Systema molle* as System dieser transponirten Tonarten *(Toni ficti)* zum Unterschiede von em *Systema durum (regulare)*, bei welchem die Tonleiter von der ursprüngchen Tonstufe aus construirt wurde. Die moderne Musikpraxis hat bekanntlich ie eine Tonleiter (die sogenannte jonische) als Normaltonleiter angenommen, ie sie auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter treu nachbildet; und hat hr dann nur noch eine zweite substituirt, die sich von jener nur durch die 'erz (event. durch die Sext) unterscheidet; jene mit grosser Terz heisst dem ntsprechend die *Dur*tonleiter, diese mit kleiner Terz die *Moll*tonleiter:

c—d—e—f—g—a—h—c und *c—d—es—f—g—a—h—c.*

Iierbei ist noch zu bemerken, dass die harmonische Construktion der *Moll*onleiter eine veränderte Führung erfordert und dass dadurch das Verwandtchaftsverhältniss verändert wird. Die *Moll*tonart entlehnt, des entschiedenen, eruhigenden Abschlusses halber, nur den harten Dreiklang der Dominant resp. deren Septimenaccord) von der *Dur*tonart gleichen Namens; den Dreilang auf der Unterdominant macht sie dagegen, dem tonischen Dreiklang der *Ioll*tonart entsprechend, zu einem Molldreiklange, so dass die Angelpunkte er *C-moll*tonart heissen:

f—as—c; c—es—g; g—h—d.

Demnach heisst die Tonleiter *c—d—es—f—g—as—h—c.* Hieraus aber geht ervor, dass die *C-moll*tonleiter und Tonart viel mehr nach der Tonart der Ibermediante, der *Es-dur*tonart hinneigt, als nach der gleichnamigen *C-dur*onleiter. Dem giebt auch die abwärtsgehende Tonleiter Ausdruck, welche ganz nnerhalb der *Dur*tonart der Terz — hier *Es-dur* — erfolgt:

c—d—es—f—g—as—h—c. c—b—as—g—f—es—d—c.

Iierauf beruht die Verwandtschaft der Paralleltonarten: *C-dur* mit *A-moll*, *G-dur* mit *E-moll*, *C-moll* mit *Es-dur* u. s. w.

Mollenhauer, Gebrüder: Friedrich, bedeutender Geiger, geboren 1818; Ieinrich, Cellist, geboren 1825, und Eduard, geboren 1827, ausgezeichneter eiger, seit 1851 in Amerika.

Molossus, ein Versfuss von drei langen Silben (— — —).

Molto *(di molto)* viel, sehr viel, dient zur näheren Bestimmung von gewissen Vortrags- und Tempobezeichnungen: *Allegro di molto* = sehr schnell;

Adagio molto = sehr langsam; *molto accelerando* = sehr beschleunigt; *molto crescendo* = sehr zunehmend; *molto forte* = sehr stark.

Momentulum (latein.), Sechzehntelpause.

Momentum (latein.), Achtelpause.

Momigny, Jerome Joseph **de,** ein Tonkünstler und Musikalienhändler in Paris, geboren 1766 zu Philippeville, hat mehrere eigene Werke verlegt, von denen das eine »*Cours complète d'Harmonie et de composition*« Aufsehen erregte, weil es in scharfsinniger Weise gegen veraltete Anschauungen ankämpfte.

Monaulos, die Flöte der Griechen, ursprünglich aus Horn, Knochen oder Schilfrohr gefertigt (s. Tibia).

Mondonville, Jean Joseph Cassanea **de,** geboren zu Narbonne in Languedoc am 24. Decbr. 1711, bildete sich früh zu einem bedeutenden Geiger, führte in Lille eine Zeitlang die Direktion der Concerte und ging dann nach Paris, wo er als Geiger, namentlich durch seine Behandlung der Flageolettöne ausserordentliches Aufsehen erregte. Nicht minder Beifall fanden seine Compositionen, seine Violinsoli, seine Violintrios und Clavierstücke; seine Motetten gefielen so sehr, dass er die Stelle eines königl. *Maître de Musique* erhielt. Aber auch als Operncomponist errang er seiner Zeit bedeutenden Erfolg; »*Isbe*« wurde 1742 gegeben; »*Le Carneval du Parnasse*« 1749; »*Titan e l'aurore*« 1753; »*Daphnis et Alcimadure*« 1754, zu welcher er auch den Text dichtete; »*Les Fêtes de Paphos*« 1758; »*Psyche*« und »*Theseus*« 1765. Er starb am 8. Octbr. 1773.

Monferrato, P. N., war von 1676 Kapellmeister an S. Marco zu Venedig und starb am 23. April 1685. Seine kirchlichen Tonstücke sind bedeutsame Produkte der neueren Richtung seines Jahrhunderts; »*Salmi concertati à* 5, 6, 8 *voci con V.* 1650«, »*Motetti concertati*« (1660), »*Motetti*« (Venedig, 1655), »*Motetti à voce sola*« (1666) und »*Motetti à voce sola*« (1673).

Moniuszko, Stanislaus, am 5. Mai 1820 in Litthauen in einem Dorf bei Minks geboren, erhielt den ersten theoretischen Unterricht in Warschau bei dem Organisten Freyer und machte dann weitere Studien in Berlin bei Rungenhagen durch drei Jahre. Dann lebte er als Musiklehrer in Wilna; erst seine Oper »Halka«, welche in Warschau 1858 mit grossem Beifall gegeben wurde, machte ihn bekannt, und brachte ihm seine Berufung als Kapellmeister an das Nationaltheater nach Warschau. Auch seine anderen Opern »Die Gräfin«, »Der Paria« hatten Erfolg; ebenso seine »Messen« und die Instrumentalfantasie »Das Wintermärchen«. Von seinen Liedern sind gleichfalls eine Reihe gedruckt. Er trat später in das Directorium des Warschauer Conservatoriums und starb am 4. Juni 1872.

Monochord, Einsaiter, eines der ältesten Instrumente, dessen man sich zu Pythagores' Zeit schon zur Bestimmung der Intervallenverhältnisse bediente. Es besteht aus einem einfachen Brett oder einem länglichen Kasten, dessen Länge und Breite durch die darüber zu spannende Saite bestimmt ist. An diesem sind die, den verschiedenen Intervallen entsprechenden Saitentheile ganz genau bestimmt, die dann durch einen beweglichen Steg so abgegrenzt werden können, dass die Saite den entsprechenden Ton angiebt. Es wurde namentlich beim Gesangunterricht angewendet. Um das Intervallenverhältniss besser feststellen zu können, wurde dann auch noch eine zweite, im Einklang mit der ersten stehende Saite aufgezogen, und zwar ohne Steg, so dass sie immer den Grundton angab. Es wurde dann zum sogenannten Trummscheit, von dem Glarean in seinem »Dodecachordon« (1547) sagt: dass es, bei Deutschen, Franzosen und Niederländern gebräuchlich, auch Tympanischizam genannt wurde und aus drei dünnen Brettern schlecht zusammengefügt, in der Länge zugespitzt und auf dem obersten Brett, dem Resonanzboden, mit einer Darmsaite bezogen ist, die dann mit einem, aus Pferdehaaren gemachten und mit Pech oder Colophonium bestrichenen Bogen angestrichen und dadurch erklingend gemacht wird. Etliche ziehen noch eine andere Saite, um die Hälfte kürzer

auf, um jene durch die Octave zu verstärken. Später hatte es zu Prätorius' Zeiten vier Saiten; augenscheinlich entwickelte sich aus ihm das Hackebrett und aus diesem das Clavichord.

Monodie, *Monodia*, einstimmiger Gesang.

Monodrama, ein Drama von nur einer Person gespielt, es war häufig auch zugleich ein Melodrama, aber auch Gesang-Soloscene mit Chören.

Monotonia, *Monotonie*, Eintönigkeit; Verharren auf einem Ton im engeren Sinne, im weiteren jene, durch Mangel an Abwechselung und Mannichfaltigkeit erzeugte Einförmigkeit, welche auch beim Kunstwerk abspannend wirkt und zu keinem bedeutenden Gesammteindruck führt.

Monsigny, Pierre Alexandre, ist am 17. Octbr. 1729 zu Fauquemberg im Departement Pas de Calais geboren; 1749 kam er nach Paris und wurde später Haushofmeister des Herzogs von Orleans. Erst die Erfolge der italienischen Buffonisten und ganz besonders die komische Oper »*La serva padrona*« von Pergolese enthusiasmirten ihn so, dass er beschloss, der Musik und besonders der komischen Oper sich zu widmen. Er machte bei Gianotti Studien in der Harmonie und in der Instrumentation und hatte es bereits nach fünf Monaten so weit gebracht, dass er seine erste Oper schrieb: »*Les Aveux indiscrets*«, *opera comique en un acte*, doch erst 1759 kam sie im Theater *de la Foire* zur Aufführung, und der günstige Erfolg, den sie errang, veranlasste ihn, auf dieser Bahn rüstig vorwärts zu schreiten. 1760 schon kam eine neue Oper von ihm: »*Le Maître en Droit et le Cadi dupé*« zur Aufführung, 1761 »*On ne s'avise jamais de tout*«, 1762 »*Le Roi et le Fermier*«, 1764 »*Rose et Colas*«, 1766 »*Aline, reine de Golconde*«, 1768 »*l'Ile sonnante*«, 1769 »*Le Déserteur*«. 1772 »*Le Faucon*«, 1775 »*La Belle Arsène*«, 1777 »*Felix ou l'Enfant trouvé*«, Mit diesen Opern half M. den Stil der französischen *Opera comique* mit feststellen. Dieser wurde bekanntlich durch jenen Streit der Buffonisten und Antibuffonisten, in welchen auch Gluck mit hineingezogen worden war, veranlasst. Die italienische komische Oper hatte ausserordentlich viel Freunde auch in Paris gefunden, aber auch, weil sie antinational erschien, ebenso heftige Feinde, und so begann ein Kreis von Männern mit dem Versuche, diese komische Oper zu nationalisiren. Es fanden sich begabte Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel, welche die Texte schrieben, und Componisten wie Duni, Danican, Monsigny und Gretry, welche jene leichte italienische Melodie mit der schärfer accentuirenden Declamation der französischen Musik verbanden und dadurch jene lebendige pikante Ausdrucksweise gewannen, die mitten aus der Situation heraustreibt und mit der jene Componisten allerdings die gesammte Charakteristik und auch die komische Wirkung erzielen. Der Beifall der Nation begleitete diese Bestrebungen. Neben Cherubini, Lesueur und Martini wurde auch Monsigny's Name am 22. Septbr. 1798, als dem Jahrestage der französischen Republik, auf dem Marsfelde ausgerufen, als ein, im vergangenen Jahre ausgezeichneter Tonkünstler; dabei wurde ihm eine lebenslängliche Pension von 2400 Liv. ausgesetzt. Nach Piccini's Tode wurde er an dessen Stelle Direktor des Conservatoriums. Er starb am 14. Jan. 1817.

Mont, Henry **du,** königl. französischer Kapellmeister zu Paris, geboren 1610 zu Lüttich, war ein vortrefflicher Organist, der in Frankreich die erste Anwendung vom Generalbass gemacht haben soll. Mehrere Bände *Cantica sacra* und Motetten von ihm erschienen zu Paris in den Jahren 1652 bis 1686. 1674 erhielt er seinen Abschied, weil er dem Befehl des Königs, Violinen zu seinen Motetten zu setzen, nicht nachkommen mochte. Er starb 1684.

Monte, Philipp **de,** ist 1521 in Mecheln geboren, war Domherr und Thesaurarius zu Cambrai und wirkte noch 1594 als *Chori musici praefectus* in der kaiserl. Kapelle zu Prag, in die er schon zu Maximilian II. Zeit eingetreten war. Er ist einer der fleissigsten und vortrefflichsten Meister der niederländischen Schule. Als solcher componirte er nicht nur Werke kirchlicher Art: Messen, Motetten zu fünf, sechs und zwölf Stimmen, geistliche

Madrigale, sondern auch 19 Bücher fünfstimmiger weltlicher Madrigale, 8 Bücher sechsstimmiger, *Chansons françaises*, und alle diese Arbeiten zeigen einen eben so gewandten, wie denkenden und fein empfindenden Contrapunktisten.

Monteclair, Michel, Mitglied der Oper zu Paris, geboren zu Chaumont 1666, gestorben daselbst 1737, führte den Contraviolon im Orchester ein. Ausser einer »*Méthode facile, pour apprendre la Musique*« (Paris, 1706), die 1709 in neuer, Couperin gewidmeter Auflage erschien, und seiner »*Méthode facile pour apprendre à jouer du Violon*« schrieb er mehrere Werke für die Oper und Kirche und für Kammermusik. Seine Oper »*Jephté*« wurde 1732 aufgeführt, und ein Chor daraus: »*Tout tremble devant la Seigneur*« wurde viel gesungen. Bereits 1716 war sein Ballet »*Les fêtes l'été*« mit Beifall aufgeführt worden.

Monteverde, Claudio, einer der grössten Meister der Tonkunst seiner Zeit; geboren um 1566 in Cremona, kam er als Bratschist in die Kapelle des Herzogs von Mantua; studirte hier unter Anleitung des Kapellmeisters Ingegneri die Composition und bald gehörte er zu den hervorragendsten Meistern derselben. Seine Messen und vor allem seine Madrigale fanden schnell Anerkennung und Bewunderung. Mit Eifer schloss er sich auch jener neuen Richtung an, welche seit dem Ende des 16. und dem Beginne des 17. Jahrhunderts der dramatischen Musik energische Pflege angedeihen liessen. 1606 brachte er »*Arianna*« und 1607 »*Orfeo*«, beide von Ruccini gedichtet, mit seiner Musik zur Aufführung. Später folgten »*Proserpina rapita*« (1640), »*Adone*« und *l'Incoronazione di Poppea*« (1641). 1620 nahm ihn die Akademie zu Bologna zu ihrem Mitglied auf und feierte den Tag seines Eintritts auf solenne Weise. 1640 führte er seine »*Arianne*« auf dem Theater in Venedig auf, und sie erwarb ihm die Gunst der Venetianer in hohem Maasse; er erhielt die ehrenvolle Stellung eines Kapellmeisters an St. Marcus, die er mit grosser Berufstreue verwaltete, bis an seinen 1651 erfolgten Tod. Schon in seinen ersten Werken, den seit 1582 veröffentlichten Madrigalen, schloss er sich jenen Madrigalisten an, die durch ungewöhnliche Intervalle und Tonfolgen nach grösserer Gewalt des Ausdrucks strebten, und er wurde deshalb von dem, seiner Zeit berühmten Theoretiker Giv. Maria Artusi aus Bologna in dessen »*Imperfezzioni della moderna musica*« heftig angegriffen. Derselbe Zug nach grösserer Wahrheit des Ausdrucks führte unseren Meister zur dramatischen Musik und liess ihn hier weit bedeutendere Erfolge erreichen, als seine Mitarbeiter auf diesem Gebiete: Caccini, Peri, Cavalieri u. s. w. M. war aber auch der erste, der zugleich die Formen des Dichters berücksichtigt; er ist in seinen ariosen Sätzen bemüht, nicht nur die Maasse, sondern auch die Formen der Dichtung nachzubilden, und wurde so für die Ausbildung der Arie auch noch insofern von Bedeutung, als er die, seiner Zeit schon gebräuchlichen Verzierungen und Coloraturen dem ganzen Organismus einzuweben versucht.

Er wurde insofern hochbedeutsam für die Scheidung des recitirenden und wirklich gesungenen Vortrags, so dass man ihm die Erfindung des Recitativs zuzuschreiben geneigt ist, was indess nicht richtig ist. In dem Streben nach dramatischem Ausdruck erlangt bei ihm auch das Instrumentale höhere Bedeutung, wie bei seinen erwähnten Mitarbeitern auf diesem Gebiet. Diese begleiteten ihre gesungenen Monologe und Dialoge auch mit Instrumenten, doch durchaus nicht selbstständig eingreifend. Bei M. werden die Instrumente schon in verschiedener Weise zusammengestellt, in der Absicht, auch durch den Klang zu charakterisiren. Auch er begleitet die Recitative, wie noch in den nächsten beiden folgenden Jahrhunderten üblich, mit der Laute oder dem Clavicimbel, allein zur Darlegung einzelner Züge in dem Gefühlsleben der handelnden Personen, bedient er sich schon verschiedener Instrumente; er verwendet sie im Orpheus zu Tänzen Sinfonien und Ritornellen in einzelnen aber auch wie in der Composition der 52—68 Stanze des 12. Gesanges von Tassos befreitem Jerusalem zu charakteristischen Schilderungen. So wurde M.

ochbedeutsam für die Entwickelung der Musik, er half in rastlosem Streben ie neue, unsere moderne Musik, mit vorbereiten.

Montfaucon, Bernard de, gelehrter Benedictiner zu Paris, geboren zu chloss Soulage in Languedoc am 17. Januar 1655. Von ihm erschienen 719 bis 1724 in 15 Foliobänden zu Paris: *L'Antiquité explique (et representée) n figures,* dessen dritter Band die Beschreibung und Zeichnung fast aller Arten on musikalischen Instrumenten der Alten enthält. In seiner 1708 in 'aris erschienen »*Palaeographia graeca*« behandelt er Lib. V. cap. III: »*De otis musicis tam veteribus, quam recentioribus carptim*«. Er starb am 21. Decbr. 741 zu Paris.

Monza, Carlo, geboren in Mailand um 1744, wirkte in der letzten Hälfte es 18. Jahrhunderts als Kapellmeister am *Theatro grande alla Scala,* in seinem Geburtsort und genoss zugleich den Ruf eines guten Kirchen- und Opern- omponisten. Seine Oper »*Temistocle*« wurde 1766, »*Nitetti*« (1776), »*Cajo Mario*« 1777), »*Ifigeno en Tauride*« (1784), »*Erifila*« (1786) zuerst aufgeführt. In Deutschland waren neben einzelnen Opernarien besonders »*Six Sonates for the Harpsichord or Piano*« bekannt, weniger seine »*Six Quatuors deux violons, alto t basse*« op. 2 (1788). Er starb 1801.

Mora, die Zeitdauer einer kurzen Silbe (s. Metrum).

Morales, Christoph de, Sänger der päpstlichen Kapelle unter Paul III. ums Jahr 1544, ist in Sevilla 1520 geboren und gehört unter die besten Kirchencomponisten seiner Zeit. Er war in der strengen Schule der Niederländer erzogen und in Rom gewann er jenen höheren idealen Zug, der die sogenannte römische Schule auszeichnete und in Palästrina zu höchster Höhe gelangen sollte. Hoch bedeutsam sind seine Magnificats, die er nach den acht Kirchentönen über die Melodien des Gregorianischen Kirchengesanges componirte und vor allem seine Messen. Das erste Buch ist in Leyden bei Jacobus Modernus erschienen und Cosmus von Medici gewidmet. Es enthält 3 vierstimmige, 3 fünfstimmige und 2 sechsstimmige Messen. Der zweite Band ist dem Papst Paul IV. gewidmet und enthält 5 vierstimmige und 3 fünfstimmige Messen, die mit zum Besten gehören, was die niederländische Schule aufzuweisen hat und die zugleich von dem Geiste der römischen bereits angehaucht sind. Dieser Richtung entsprechen auch seine Bearbeitungen der »Klagelieder Jeremiä« für 4, 5 und 6 Stimmen, welche zu Venedig 1564 gedruckt wurden.

Moralitäten, s. Mysterien.

Moralt, vier Brüder, ausgezeichnete Virtuosen und zugleich berühmte Quartettspieler, waren Mitglieder der königl. Kapelle zu München: Joseph, geboren am 5. Aug. 1775 zu Schwetzingen, starb als königl. Concertmeister in München am 13. Novbr. 1855; Johann Baptist, geboren am 10. Jan. 1777, starb am 7. Octbr. 1825; Philipp, geboren 1780, Violoncellist, seit 1829 Musikdirektor und zweiter Dirigent der Oper, starb am 10. Jan. 1830 und Georg, Bratschist, geboren 1781, starb 1818.

Morando (ital.), zögern, verweilend.
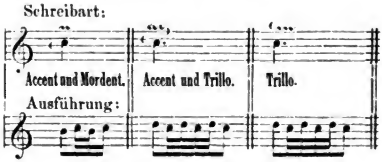
Morato, Joã Vaz. Barradas Muito Pame, ein berühmter portugiesischer Tonlehrer, geboren zu Portalegre 1689. Von seinen gedruckten Werken nennt Gerber (Neues Lexikon 3. pag. 458): 1) »*Preceitos Ecclesiasticos do Canto fermo para beneficio, e uzo common de todos*«. (*Lisboa, na Officina Joaquiniana* 1733, 4); 2) »*Domingos da Madre de Deos, e exercitio quotidiano revelado pela mesma Senhora*«. (*Lisboa, na Officina da Murica,* 1733); 3) »*Flores musicaes colhidas no jardim da milhor lição de varios authores. Arte practica de Canto ed Orgão Indice de Cantoria para principiantes con hum breve resumo das regras mais principaes da Canto Chão, e regimen do Coro o uozo Romana para os subchantres e Organistas*«. (*Lisbao, na Offizina da Musica* 1735); 4) »*Breve resumo de Canto Chão com as regras mais principaes, e a forma, que de ve guardar o Director o Coro para o sustantar firma na corda chamanda da Coral, e o Organistes, quando o acompanha*«. (*Lisboa na Officina da Musica* 1738.) Sein

»Breve Resumo de Canto Chão. Dedicada a Magestade de D. João V.« 1729, ist noch Manuscript.

Mordent, ***Mordant,*** Beisser, eine Verzierung des Hapttons, die dadurch herbeigeführt wird, dass diesem der darüber oder darunter liegende Ton unmittelbar folgt; so der einfache Mordent; beim doppelten wird die, so gewonnene Figur wiederholt, das Zeichen dafür ist ~ oder ~~:



In früheren Jahrhunderten fand diese Verzierung häufiger Anwendung als jetzt. So wurde sie im vorigen Jahrhundert noch häufig mit dem durch ein besonderes Zeichen (angedeuteten Vorschlag (Accent genannt) verbunden:



Er wurde, wie hier gezeigt ist, in mehrfacher Weise ausgeführt: *Pince simple, Pince doubles* u. s. w., den nicht mit der Hilfsnote beginnenden Mordent nannte man Battement.

Moreau, Jean Baptiste, geboren zu Angers 1656, war Anfangs Musikmeister zu Langres und zu Dijon und kam später an den Hof nach Paris. Er ist dadurch merkwürdig, dass er zuerst die Chöre zu Racines' »Esther« und zur »Athalie« desselben Dichters componirte.

Morelot, Stephan, geboren am 12. Jan. 1820 zu Dijon, widmete sich Anfangs dem Rechtsstudium, später dem Studium der kirchlichen Musik. Er war eine Zeit lang Mitredakteur der von Danjon gegründeten (1845) *»Revue de la musique réligieuse«*, machte 1847 eine wissenschaftliche Reise nach Italien, deren Früchte in Coussemaker's *»Histoire de l'harmonie au moyen âge«* aufgenommen sind. Bei einem zweiten Aufenthalt in Rom 1858 empfing er die Priesterweihe, wurde zum Ehrenmitglied der päpstlichen Akademie »Cäcilia« ernannt; nach einer Reise durch den Orient kehrte er wieder nach Dijon zurück. Von seinen Schriften sind noch zu nennen; *»Manual de Psalmodie en fauxbaurdons à 4 voix«* (Avignon, 1855), *»De la musique en XV siècle. Notices sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon«* (Paris, 1856) und das treffliche Buch *»Eléments d'harmonie appliqués a l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles«* (Paris, 1861).

Morendo (ital.), sterbend, verhallend.

Morgenroth, Franz Anton, königl. sächsischer Concertmeister, wurde am 8. Febr. 1780 in Namslau in Schlesien geboren. In den Jahren 1792 bis 1798 besuchte er das katholische Gymnasium in Breslau und erhielt von seinem Vater, der selbst leidlich Violine spielte, die erste Anweisung auf diesem Instrumente. Sein Eifer für das Violinspiel stieg; täglich widmete er demselben einige Stunden und wirkte regelmässig in den Concerten mit, die in der Anstalt stattfanden. Daneben unterrichtete ihn der am Stift zu St. Clara dort angestellte Organist Drobisch im Clavierspiele, wogegen er denselben wieder bei den Kirchenmusiken im Stift unterstützte. Im J. 1798 führten M. Familienverhältnisse nach Warschau, in der Hoffnung, dort eine, seinen wissenschaftlichen Kenntnissen angemessene Anstellung zu erhalten. Dies gelang ihm aber erst, nachdem er 7 Jahre ohne Gehalt bei der dasigen königl. Kriegs- und Domainenkammer in verschiedenen Fächern gearbeitet hatte. 1805 ward er

nämlich als Leihhauscontrolleur mit einem Gehalte von 400 Thlr. angestellt. Der Dienst liess ihm noch Zeit genug übrig, sich in der stets geliebten Musik fleissig zu üben und noch weiter zu vervollkommnen. 1806 vertrieben die Siege Napoleons die damaligen preussischen Behörden aus Warschau und die meisten Beamten, unter ihnen auch M., wurden brodlos. Er ging nun, um sich ganz der Musik zu widmen, nach Dresden, wo er sich Anfangs seinen Unterhalt durch Unterrichtgeben verdiente. Er studirte eifrig Generalbass und Composition bei dem Cantor Weinlig, und nachdem er seit 1810 in der Kapelle als Supernumerar gewirkt, wurde er den 4. April 1812 als königl. Kammermusikus angestellt. Der Umgang mit dem berühmten Polledro und anderen tüchtigen Künstlern förderte ihn so, dass er am 1. Octbr. 1828 zum Viceconcertmeister ernannt wurde; nach Rolla's Tode, im J. 1838, folgte die Beförderung zum wirklichen Concertmeister. Morgenroth's Compositionen sind nicht ohne Werth und mit vielem Fleiss gearbeitet. Gedruckt sind davon zwei grosse Ouverturen für Orchester, Lieder mit Pianofortebegleitung, einige Hefte Variationen für Violine u. s. w. Vereint mit Lipinski und Franz Schubert, wirkte er eifrig für den alten Ruhm der königl. Kapelle und besass dadurch, wie durch seine Herzensgüte, die Liebe und die Achtung aller Mitglieder des Instituts. Den 14. Aug. 1847 starb er in Dresden.

Moriente (ital.), sterbend, verlöschend.

Moritz, Johann Gottfried, königl. Hof-Blasinstrumentenmacher und akademischer Künstler zu Berlin, geboren 1777, gestorben am 30. Juli 1840 daselbst. Er ist der Gründer der jetzigen Firma »C. W. Moritz«. Im J. 1799, am 3. Jan., wurde er von der Stadt Leipzig in die Zahl der »Schutzzeddelleute« aufgenommen, siedelte laut Pass vom 3. April 1805 nach Dresden über und errichtete 1808 sein Geschäft in Berlin. Am 1. Decbr. 1819 wurde er zum königl. Hof-Instrumentenmacher und am 3. Juni 1835 zum akademischen Künstler ernannt. Er war mit Wieprecht bestrebt, die Ventile zu verbessern und den Klang wie die Reinheit derselben durch akustisch richtig berechnete Construction zu erhöhen. Im J. 1835 erfand er in Gemeinschaft mit Wieprecht die 10 Jahre lang patentirte chromatische Bass-Tuba, ein Blechblasinstrument von starkem Ton im Umfange von 4 Octaven (*c* bis contra *C*). 1834 übersandte er König Friedrich Wilhelm III. eine von ihm angefertigte chromatische Signal-*Es*-Trompete von Neusilber mit den verbesserten Ventilen, und erhielt dafür einen kostbaren Brillantring. Die erste Bass-Tuba erhielt das 2. Garde-Infanterie-Regiment in Berlin unterm 27. Febr. 1835. Seit 1835 hatte sein Sohn, Karl Wilhelm Moritz, geboren am 7. Decbr. 1811, gestorben am 18. Octbr. 1855, fasst die ausschliessliche Leitung des Geschäftes übernommen. Bei der Erfindung der Bass-Tuba darf man auch seine reichen und praktischen Erfahrungen nicht zu gering anschlagen. Er war ein ebenso intelligenter Mann, wie ein denkender Künstler in seinem Fache. Seine chromatischen Instrumente erhielten wegen ihrer soliden Construktion bei reinster Stimmung einen Weltruf. Da er alle Instrumente zu blasen verstand, so wurde kein Instrument eher versandt, als bis die Stimmprobe desselben von ihm abgenommen war. Wilhelm M. ist der Erfinder der Stechbüchsen-Ventile (Pump-Ventile) 1835, der Tenor-Tuba 1838, des *B*-Cornetts 1841, des hoch *Es*-Piccolo 1842, des 1855 patentirten Claviatur-Contrafagotts. Das Prädicat als königl. Hof-Instrumentenmacher erhielt er am 24. Octbr. 1840. Vom Prinzen Friedrich der Niederlande bekam er 1842 einen Brillantring für Ueberreichung silberner Instrumente und von Friedrich Wilhelm IV. 1836 500 Thlr. für eine neusilberne Bass-Tuba. Nach seinem Tode führte einige Jahre seine Gattin unter Assistenz ihrer beiden Söhne, Wilhelm M., gestorben am 1. Juli 1872, er leitete nur den kaufmännischen Theil des Geschäfts, und Johann Albert Karl M., geboren am 25. Juli 1839, dem jetzigen Inhaber des Geschäfts, die Fabrik weiter. Nachdem dieser von seinen Reisen als tüchtiger Instrumentenmacher mit reichen Erfahrungen zurückgekehrt war — 1 Jahr in Russland (Peters-

burg), 2 Jahre in Paris resp. Frankreich und 10 Monate in London — erweiterte er das Geschäft, nach Uebernahme vom 1. Jan. 1861, durch die Einrichtung einer Mechanikerwerkstatt, Holzinstrumentenmacherei, Giesserei, Riemerei, Trommelfabrikation mit dazu gehöriger Gerberei. Als Neuheit fertigte er 1866 die Bass-Trompete in *Es* mit 3 Ventilen und die Contra-Bass-Zugposaune in *B* für das Münchener Hoftheater an und erfand 1874 das »hoch *As*-Piccolo«, im Umfange von *c* der 1. gestrichenen Octave bis *a* der 2. gestrichenen Octave (das erste dieser Instrumente erhielt das Garde-Husaren-Regiment zu Potsdam). Seit 1863 hält er auch ein Pianino-Magazin und führt von 1869 ab ein Lager von Streichinstrumenten. Das Prädicat als Hof-Instrumentenmacher erhielt er am 26. Febr. 1862. Das Geschäft fährt auch unter der umsichtigen, gediegenen Leitung seines jetzigen Besitzers fort, sich eines allgemeinen und bedeutenden Rufes zu erfreuen. Karl M. setzt seine Fabrikate um, an: die deutsche Reichsarmee, königl. Kapellen und exportirt nach Russland, Spanien, holländisch Surinam, Westindien, Königreich Hawaii, Amerika, afrikanische Missions-Colonien im Capland u. s. w. Vom 1. Jan. 1861 bis zum 31. December 1875 hat er umgesetzt an Blechinstrumenten 17,741 Stück, an Holzintrumenten 6150 Stück, und 4872 Trommeln. Th. Rode.

Morlacchi, Francesco, Componist von Ruf, wurde zu Pérouse am 14. Juni 1784 geboren. Vom siebenten Jahre an unterwies ihn der Vater, der ein geschickter Violinist war, im Violinspiel. Unterricht im Clavier- und Orgelspiel ertheilten ihm bis zu seinem 18. Jahre der Neapolitaner Louis Caruso, Kapellmeister an der Kathedrale von Pérouse und Louis Mazetti, ein Onkel seiner Mutter, Organist an derselben Kirche. In dieser Zeit besuchte M. das Lyceum, aber die früh entwickelte Neigung zur musikalischen Composition trieb ihn, neben seinen schulwissenschaftlichen Arbeiten und zwar vor Vollendung seines 18. Jahres, ein grösseres Werk zu componiren. Es war ein Oratorium »*Gli Angeli al sepolcro*«. Dies Werk hatte so viel Aufmerksamkeit erregt, dass er sich in dem Grafen Pierre Baglioni einen Protector erwarb, der ihn zur weiteren Ausbildung zu Zingarelli nach Loreto sandte. Die Art des Unterrichts dieses Lehrers sagte seiner Ungeduld nicht zu, so dass er denselben verliess und in seine Vaterstadt zurückkehrte, woselbst er sich sehr bald darauf mit Anna Frabrizzi verheiratete. Wissend, dass er noch zu lernen habe, ging er 1805 nach Bologna, um bei P. Stanislaus Mattei gründlich den Contrapunkt zu studiren. Im J. 1806, zur Krönung Napoleon's zum König von Italien, erhielt er den Auftrag, eine Cantate zu componiren, der während seiner Studienzeit noch verschiedene Kirchencompositionen folgten. Ein Possenspiel »*Il poeta in campagna*« wurde 1807 im Theater in Florenz mit vielem Beifall aufgeführt. Von Bologna nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, componirte M. ein 16stimmiges Miserere, welches in der dortigen Kirche aufgeführt, die Zustimmung der Kenner erhielt. Das folgende Werk, die Buffo-Oper »*Il Ritratto*« verschaffte ihm ziemlich bedeutenden Ruf als Operncomponist, der durch die Musik zu dem Melodrama »*Il Corradino*«, 1808 in Padua aufgeführt, noch bei weitem erhöht wurde. Dreizehn Tage genügten ihm, diese Partitur zu schreiben, welche seinen Ruf so verbreitete, dass er mit Aufträgen überhäuft wurde. Nach den Opern »*Enone e Paride*«, »*Oreste*«, »*Rinaldo d'Asti*«, »*La principessa per ripiego*« u. s. w. folgte 1810 »*Le Danaïda*«, eine ernste Oper, die in Rom, wohin M. berufen war, aufgeführt wurde und ihm einen glänzenden Erfolg errang, welcher zugleich Veranlassung war, dass der König von Sachsen ihn nach Dresden berief, um die dortige italienische Oper zu dirigiren. Die ihm zugestandenen Bedingungen waren die vortheilhaftesten; der kaum 26 Jahre alte Maestro traf am 5. Juli 1811 in Dresden ein, um ein Jahr später auf Lebenszeit engagirt zu werden. Er hat diese Stellung am sächsischen Hofe 31 Jahre lang behauptet, er starb, 57 Jahre alt, nach kurzer Kränklichkeit am 28. Octbr. 1841 in Insbruck, auf dem Wege nach Pisa, woselbst er Heilung suchen wollte. Alle Zeitgenossen geben ihm das Zeugniss eines noblen Charakters, der frei

von kleinlichem Neide, mit den deutschen Componisten, Carl Maria von Weber und mit Reissiger, deren College er zeitweise war, im freundschaftlichsten Verkehr stand. Deutscher Sinn und deutsche Musik blieben nicht ganz ohne Einfluss auf ihn, wovon die zahlreichen Kirchencompositionen, Messen, Cantaten u. A. Zeugniss geben. Von seinen Opern kamen in Dresden folgende zur Aufführung: 1810 »*Il Corradino*«, mit einer neuen Musik versehen, 1811 »*Raoul de Crequi*«, 1812 »*La Capricciosa pentita*«, 1815 »*Il Barbiere di Siviglia*«, 1819 in Pillnitz »*La Simplicetta di Pirna*«, in Dresden »*Donna Aurora*«, 1820 »*Tebaldo ed Isolina*«, 1821 »*La Gioventù di Enrico*«, 1823 »*L'Ilda d'Avenelle*«, 1825 »*Laodicea*«, 1829 »*Il Disperato per eccesso di buon cuore*«. Ebendaselbst wurden die grössere Zahl seiner Cantaten und andere Gelegenheitscompositionen aufgeführt; dazu gehört auch ein Requiem, welches zu seinen Besten gerechnet wird, und 1828 in der katholischen Kirche zum feierlichen Leichenbegängniss Karl August's ausgeführt wurde. Er besuchte während seiner Dresdener Periode oftmals Italien, von wo aus ihm stets Aufträge zur Composition neuer Opern gemacht wurden, und wo er sich steter Ehrenbezeugungen zu erfreuen hatte. In Parma hatte man, nachdem seine Oper »*Corradino*« dort aufgeführt war, die Büste des Componisten in Marmor ausführen lassen und im Theater aufgestellt, sie trug die Inschrift »*Orphaea mutescit lyra, Morlacchique Camoenae suspiciunt genium*«. 1816 wurde er Mitglied der Akademie der schönen Künste in Florenz. 1815 hatte man ihn in seiner Vaterstadt nach der Aufführung »*Le Danaïde*« und des Oratoriums »*La Passion*« förmlich gekrönt; auf Grund der letzteren Composition erhielt er vom Papst den Orden »des goldenen Sporen«. In Pérouse erschien 1842 von Antoine Mezzanotti »*Elogio funebre del cavaliere Francesco Morlacchi, Perrugino*«. 1861 von einem Landsmann des M., dem Grafen Jean Baptiste Rossi-Scotti, ein Lebensabriss unter dem Titel »*Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia*«, ein Band von 140 4° Seiten, mit interessanten Notizen und dem Bildniss des Gefeierten geschmückt.

Morlaye, Guillaume, berühmter französischer Lautenist um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Seine »*Livres de Tabulature de guiterne*« (à Paris chez Mich. Fezendat, 1550) enthalten Chansons, Pavanes, Branles, Allemandes, Fantaisies u. s. w. 1552 erschien seine »*Tabulature de Luth.*« und 1554 seine »*Premiere livre de psalmes mis en musique par Pierre Certon; reduiz en tabulature de luth.*«

Morley, Thomas, Baccalaureus der Musik und Mitglied der Kapelle der Königin Elisabeth zu London. Seine musikalische Bildung hatte er vornehmlich durch den bedeutenden Contrapunktisten Englands Will. Bird erhalten; am 6. Juli 1588 wurde er Baccalaureus der Musik, am 25. Juli 1592 Mitglied der königl. Kapelle; er starb ums Jahr 1604. Seine dreistimmigen Canzonetten (1593), wie die Madrigale zu vier Stimmen müssen sehr beliebt gewesen sein, sie erlebten mehrere Auflagen. Jene erschienen auch in deutscher Ausgabe (Cassel, 1612, und Rostock, 1624), wie seine »*Ballets or Fa las to* 5 *voices*« (London, 1595), die von Valentin Haussmann mit deutschen Texten versehen waren (Nürnberg, 1609). Bemerkenswerth ist noch die von ihm herausgegebene Sammlung: »*The Triumphs of Oriana to* 5 *and* 6 *voices: composed by divers several aucthors. Newly published by Thom Morley, Batchelor of Musicke, and Gentleman of his Majesties honourable chappel*« (London, 1601). Sie enthält 24 zu Ehren der grossen Königin Elisabeth gesetzte Madrigale von dem Herausgeber und den bedeutendsten englischen Tonsetzern jener Zeit: Est, Norcomb, Mundy, Gibbons, Benat, Hilton, Marson, Carlton, Holmes, Nicolson, Tomkins, Cavendish, Cobbold, Farmer, Wilby, Hunt, Weilkes, Milton, Kirbye, Jones, Lesley und Johnson. Besonderen Werth aber legten seine Landsleute auf sein Buch: »*A plaine and easy Introduction to practical Musicke*« (London, 1597), die erste gründliche und vollständige Unterweisung in der Musik in englischer Sprache. Das Werk ist in Gesprächsform abgefasst und zerfällt in drei Theile.

Der Meister erörtert im Gespräch mit Polymathes und Philomathes im ersten Theil den Gesang, im zweiten die Harmonie und im dritten die Composition.

Mormorando, *mormorevole, mormoroso* (ital.), murmelnd.

Mornable, Antoine de, französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts. Die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erschienenen Sammelwerke enthalten auch von ihm Beiträge: Motetten, Magnificats, Chansons und Bicinia.

Mortellari, Michael, geboren 1750 zu Palermo, Schüler von Nic. Piccini, beliebter Operncomponist des vorigen Jahrhunderts in Italien. Seine Opern »*Troja distrutta*«, »*Didone abbandonata*« (1771), »*Le astuzie amorose*« (1775), »*Don Gualterio in civetta*« (1776), »*Ezio*« (1777), »*Armida*« (1778), »*Alessandro nell' Indie*« (1779), »*Il Barone die Lago Nero* (1780), »*Antigone*« (1782), »*La Fata benefica*« (1784), »*Semiramide*« (1785), »*L'Infanta supposta*« (1785) wurden in Rom, Mailand, Modena und Venedig mit Beifall gegeben, und seine »*Armida*« auch in London 1786. Auch Lieder und Werke für Kammermusik sind von ihm erschienen.

Mortier de Fontaine, geboren 1818 in Warschau, ausgezeichneter Pianist; lebt in Wien, Petersburg, München und viel auf Reisen.

Moscheles, Ignaz, ist zu Prag am 30. Mai 1794 geboren. Das früh aufkeimende Talent des Knaben bestimmte den Vater, einen vermögenden Tuchhändler, ihn auch in der Musik ausbilden zu lassen. Zadrakha und Horzelsky waren seine ersten Lehrer, bis er der Leitung des trefflichen Lehrers Dionys Weber übergeben wurde. Bei diesem spielte er namentlich Mozart und Clementi und erhielt auch Unterweisung in der Composition. Bereits 1806 trat er öffentlich auf und als kaum vierzehnjähriger Knabe hatte er auch ein Concert componirt, das er gleichfalls öffentlich spielte. In dieser Zeit entriss ihm der Tod den liebevoll sorgenden Vater und kurze Zeit darauf sandte die Mutter mit schwerem Herzen den Sohn nach Wien, dass er sich dort weiter bilde und sich eine Existenz gründe, und beides erfüllte er im vollsten Maasse. Er fand dort in den angesehensten Häusern Zutritt, bei G. Albrechtsberger Unterweisung im Contrapunkt und bei Salieri in der freien Composition. Bald wurde er einer der gesuchtesten Lehrer Wiens und stand im regen Verkehr nicht nur mit den jüngeren Künstlern Meyerbeer und Hummel, sondern auch mit Beethoven, dem von ihm schwärmerisch verehrten Meister, von dessen »Fidelio« er den Clavierauszug arbeitete. Bereits 1815 componirte er die Variationen über den »Alexandermarsch«, die bald sehr beliebt wurden, mit denen namentlich er die grössten Triumphe erreichte. Ferner sind noch die *Es-dur*-Polonaise und die *Es-dur*-Sonate zu vier Händen zu erwähnen. Mit dem J. 1816 beginnt die Zeit seiner Künstlerreisen, auf denen er durch seine Kraft, Bravour und grosse Fertigkeit, wie zugleich durch das Verständniss, mit dem er die grossen Meisterwerke spielte, vor allem aber durch seine Improvisationen überall Bewunderung erregte und grosse Erfolge allseitig erzielte. Nachdem er sich 1825 in Hamburg mit der Tochter eines dortigen Kaufmanns, Charlotte Embden, verheiratet hatte, siedelte er nach London über und nahm dort seinen Wohnsitz. 1824 war er mit Felix Mendelssohn bekannt geworden und das Verhältniss wurde bald zu einem innigen Freundschaftsbunde und als Mendelssohn in Leipzig das Conservatorium gründete, veranlasste er M. (1846) die Professur des höheren Clavierspiels zu übernehmen und dieser hatte an dem schnellen Aufblühen des Instituts einen hervorragenden Antheil. Dass bald eine Reihe der ausgezeichnetsten Clavierspieler aus dem Conservatorium hervorgingen, ist zum grössten Theil mit sein Verdienst. Er starb am 10. März 1870. Seine Compositionen sind von ungleichem Werthe; einige huldigen der Mode und der Virtuosität und mussten vergessen werden. Vortrefflich sind die Studien op. 70 und die charakteristischen Studien op. 95. Dem gleich steht das *G-moll*concert, das Concert in *C.* Beliebt ist ferner das Duo für zwei Claviere: *Hommage à Haendel*«, die Variationen über das Thema:

»*Au clair de la lune*«, die »*Sonate melancolique*« (op. 49), die Sonate für Pianoforte und Cello u. s. w.

Mosel, Ignaz Franz Edler von, am 2. April 1772 zu Wien geboren, k. k. Hofrath und Custos der Hofbibliothek, war auch auf allen Gebieten der Tonkunst thätig. Von seinen Compositionen, den Opern: »Salem«, »Cyrus und Astyages«, »Die Feuerprobe«, wie von seinen Psalmen, Liedern und Hymnen hat sich nichts erhalten. Allgemeiner bekannt wurde er durch seine Bearbeitungen Händel'scher Oratorien: »Samson«, Jephta«, »Salomon«, »Belsazar«, wie durch sein Werk »Salieri's Leben und Wirken« und durch seine schätzbaren Beiträge zur Theorie und Geschichte der Musik in verschiedenen Zeitschriften.

Mosewius, Johann Theodor, geboren am 25. Septbr. 1788 zu Königsberg i. Pr., war von seinen Eltern zum Studium der Jurisprudenz bestimmt, allein seinem innern Drange folgend, erwählte er die Künstlerlaufbahn. Seine schöne Stimme und ein bedeutendes Schauspielertalent veranlassten ihn zunächst, sich zum Sänger auszubilden, ohne dabei die anderen Zweige der Musikwissenschaft zu vernachlässigen. Er studirte bei dem Musikdirektor Riel und dem Sänger Cartellieri Gesang und bei Friedrich Hiller Harmonie. Als 1814 Kotzebue die Leitung des Königsberger Theaters übernahm, erhielt M. die Operndirektion. 1816 aber verliess er bereits Königsberg und ging nach Breslau, das ihm von da an eine zweite Heimath werden sollte. Er wurde hier zuerst mit seiner Frau Wilhelmine geb. Müller, eine bedeutende Sängerin, am Theater engagirt, und durch acht Jahre hindurch waren beide die Hauptstützen der Breslauer Oper. Da drängte es ihn, dem Theater zu entsagen; der am 21. Jan. 1825 erfolgte Tod seiner Frau bestärkte ihn nur noch in dem Vorsatz, er gründete jenen Gesangverein, der heute noch unter dem Namen Breslauer Singakademie besteht und ihm einzig und allein seine Blüthe verdankt. Nach Berner's Tode erhielt er die zweite Musiklehrerstelle an der Universität (1827) und 1829 wurde er zum Universitätsmusikdirektor ernannt. 1831 übernahm er nach Schnabel's Tode auch die Leitung des königl. Instituts für Kirchenmusik und in theilweiser Verbindung mit diesem und der Singakademie hat er in der Reihe von Jahren die Werke der grössten Meister den Breslauern zugeführt, ausser den bedeutendsten Werken von Bach und Händel und der älteren Italiener: Palestrina, Marcello, Legrenzi, Lotti, Caldara, Durante, auch die, neuerer Oratoriencomponisten, wie Mendelssohn, Löwe, Spohr u. s. w. Später errichtete M. eine Elementarklasse für Gesang als Vorbereitungsschule für die Singakademie und aus dieser entstand dann der sogenannte Musikalische Cirkel (1834), in welchem die weltliche Musik, der Liedergesang und die Kammermusik gepflegt und auch einzelne dramatische Werke aufgeführt wurden. Auch die Errichtung der Liedertafel (1823) ist sein Werk und an der Stiftung der musikalischen Section der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur nahm er den entscheidendsten Antheil. Daneben war er durch Wort und Schrift bemüht, eine gesundere Musikanschauung zu verbreiten. Zahlreiche Referate in politischen und Musik-Zeitungen zeugen hiervon. Werthvoll ist seine Abhandlung: »Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen-Cantaten« (Berlin, 1845). M. starb auf einer Erholungsreise am 15. Septbr. 1858 zu Schaffhausen.

Moses (Mendelssohn), der Grossvater von Felix Mendelssohn, geboren zu Dessau am 6. Septbr. 1729, gestorben am 5. Jan. 1786, ist hier zu nennen, weil er in seinen philosophischen Schriften, namentlich: »Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften« und in der Abhandlung über das Erhabene und Naive, schätzbare Beiträge zur Aesthetik der Tonkunst liefert.

Mosso, bewegt; *più mosso:* mehr bewegt.

Mostra (ital.; *Custos* [s. d.], latein.), Notenzeiger.

Motetto, Motette, *Motet*, *Motecta* (franz.: *Motet*), ist eine der ältesten Formen des Figuralgesanges. Der Name *Motettus* kommt schon bei Franco von Köln vor und bezeichnete nach seiner Erklärung eine freiere Art

des Discantus, eines mit mehreren Ligaturen ausgestatteten Gesanges gegenüber den anderen Kirchengesängen, welche strenger an den *Cantus firmus* gebunden sind, und mehrere Jahrhunderte hindurch wurde die, diesen freieren Gesang führende Stimme *Motetus* genannt, als eine dritte *(Triplum)* und vierte *(Quadruplum)* ebenfalls discantisirte; daher dürfte die Ableitung des Namens von *motus*, die Bewegung, noch mehr Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen, als jene andere, welche ihn auf *Môt*, Wort, Spruch, zurückführt, obgleich der Umstand dafür spricht, dass zum Text nicht wie bei den anderen Formen feststehende kirchliche Dichtungen, sondern Bibelsprüche nach freier Wahl genommen wurden. Dem aber entspricht auch die Behandlung; diese emancipirte sich immer mehr von der älteren kirchlichen Praxis.

Wohl werden auch bei der Motette kirchlich sanctionirte Melodien zu Grunde gelegt, neben weltlichen, wie bei der Messe, und nicht selten als zwei- und mehrstimmige Canons contrapunktirt; allein es geschieht das alles in bewegterer Weise, mit den reicheren Mitteln der Mensuralmusik; es ist ein gewisser weltlicher Zug, der durch den Motettenstyl hindurchweht und ihn dem Madrigalstyl näher führt. Dabei wurde früh die Zweitheiligkeit üblich; wahrscheinlich durch den Parallelismus der Glieder der Psalmenverse angeregt, gliedert sich die Motette bald in zwei *(Pars prima, pars secunda)*, mitunter auch in drei Theile, von denen jeder in eigenthümlicher Weise den Textinhalt darlegt. Dabei wird nicht selten für jeden dieser Theile derselbe *Cantus firmus* beibehalten, er wird nur dem veränderten Text entsprechend auch anders contrapunktirt. So bot diese Form den Meistern schon den freieren Rahmen zur Entfaltung ihrer individuellen Empfindung. Dort, in den feststehenden Texten der Messe und der übrigen Cultusgesänge geben sie ihre eigene Innerlichkeit gefangen unter die Autorität und Anschauungsweise der Kirche; und die immer wiederkehrenden, unverändert bleibenden Texte mussten doch schliesslich immer mehr den Verstand als das Herz anregen, so dass sie jene mehr grossartig gedachten als aus der Empfindung heraus geborenen künstlichen Formen mit ihrer staunenerregenden Strenge der Entwickelung erzeugten. In den Texten der Motette dagegen erschloss sich den Meistern der ganze Gefühlsinhalt der heiligen Schrift und sie strömen ihn aus in nicht weniger heiligem und kunstvoll gefügtem, aber doch auch mehr menschlich wahrem Gesange. Diese Form wurde daher schon für die niederländischen Meister zum Ausdruck ihres persönlichsten Empfindens. Josquin besingt den Tod Okeghem's; und Hieronymus Vinders, Benedict Ducis und Nicolaus Gombert geben wiederum in Trauermotetten ihrem Schmerz über den Heimgang ihres Meisters Josquin Ausdruck; Mouton aber beklagt den Tod der Königin Anna von Bretagne in einer Trauermotette: »*Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum*«.

Die Motette wurde so zur förmlichen Gelegenheitsmusik. Die niederländischen Meister feierten mit ihr die Gewaltigen der Erde und grosse Ereignisse; wie Kaiser Karl's V. Auftreten, so veranlasste auch der Fall Constantinopels (1453) solche Motetten, in denen ein gut gewählter Bibelspruch contrapunktirt, ihm aber auch zugleich ein zweiter weltlicher beigegeben wurde, der direkt auf das entsprechende Ereigniss Bezug nimmt. Als Motettentexte waren weiterhin die Sprüche des hohen Liedes, die Erzählung der Evangelien und vor allem die Passionen beliebt, nicht minder das Magnificat, und bei einzelnen Meistern, wie bei Josquin oder Mouton, finden wir schon eine Innigkeit der Empfindung, wie kaum in anderen Gesängen aus jener Zeit. Wie emsig gerade diese Form gepflegt wurde, das beweisen die zahlreichen Sammlungen, welche schon von dem Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Typen, Ottaviano dei Petrucci selber und kurz nach ihm von anderen veröffentlicht wurden. Die erste Sammlung von Petrucci (9. Mai 1502) enthält 33, meist vierstimmige Motetten; die zweite (10. Mai 1503) ebenfalls 33, die dritte (15. Septbr. 1504) 41. Die Form machte selbstverständlich weiterhin die Wandlungen durch die verschiedenen Schulen mit, sie erscheint bei den Venetianern in der Pracht

der harmonischen Ausgestaltung und wird von Orlandus Lassus und Pierluigi da Palestrina bis zur höchsten Vollendung nach dieser Richtung geführt. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts folgt sie wieder der neuen Richtung, welche namentlich durch die beginnende Selbständigkeit der Instrumentalmusik und durch die Bestrebungen für Ausbildung des Musikdramas bestimmt wird. Wie zu allen übrigen Gesangsformen treten im 17. Jahrhundert die Instrumente auch zur Motette, anfangs nur die einzelne Stimme verstärkend hinzu, später als Begleitung und endlich auch in selbständiger Führung. Sie erfuhr dadurch nicht eigentlich ihrer formellen Gestaltung nach, sondern nur in Bezug auf Erfindung ihrer Motive und deren Verarbeitung eine wesentliche Aenderung. Die Weise des Colorirens und Diminuirens, d. h. die Auflösung und Ausschmückung der länger gehaltenen Töne des Gesanges in Noten und Notenfiguren von geringerem Werthe ergriff auch die Vocalmusik; jener colorirte Gesang wurde auch in der Motette eingeführt, und es entstanden jetzt auch zahlreiche Motetten für Solostimmen. Damit gewannen die dramatischen Formen neue Mittel ihrer Entwickelung. Wie die Motette auf die Entwickelung der Arie und der Ensemble- wie der einzelnen Chorsätze im Oratorium einwirkte und wie sie ferner auch die Instrumentalformen ganz bedeutsam herausbilden half, das ist hier nicht weiter zu erörtern. Aber auch als selbständige Form erhielt sie sich bis auf die heutige Zeit und sie sollte noch in einer ganzen Reihe bedeutender Meister ihre Pflege finden und zwar vornehmlich in der protestantischen Kirche. Hier hatte sie im Choral das neue befruchtende Element gewonnen; unter dessen Einfluss gelangte sie zu hoher Blüthe. Schon die venetianische Schule ist bemüht, der Form der Motette durch festeren Anschluss an das Wort erhöhteren individuellen Ausdruck zu geben; doch erst durch ihre Verschmelzung mit dem Liede und dem Choral gelangte sie dazu. Die protestantischen Meister seit Walter und Senffl hatten zunächst die Choralstrophen motettenhaft verarbeitet und während dieser Zeit wurde die Motette noch meist in alter Weise behandelt; in der grossen Motettensammlung, welche Bodenschatz 1603 herausgab, sind die meisten noch über lateinische Texte componirt. Erst von da an gewinnen die deutschen Texte nach Luther's Uebersetzung das Uebergewicht. Melchior Frank war einer der Ersten, der sich diesem Zuge anschloss und in welchem er zugleich die ersten reifen Früchte trieb. Frank geht dem Wortausdruck mit emsigster Geschäftigkeit nach, zugleich ist er aber auch bemüht, die neue Motettenform, wenn auch nicht so eng, doch eben so symmetrisch zu gliedern und in sich abzuschliessen, wie beim Lied und Choral; er weiss der Motette die rechte metrisch gegliederte Form zu geben, als welche sie dann bis auf Joh. Seb. Bach treu gepflegt wurde, und wie sie dieser Meister zur höchsten Blüthe brachte, das ist bekannt. Sie ist seitdem eine wesentliche Gesangsform des protestantischen Cultus geblieben und von grossen und kleinen Meistern: Homilius, Hiller, Rolle, Schicht, Friedrich Schneider, Mühling, Mendelssohn, Grell u. s. w. gepflegt worden.

Motetti della Corona heissen die vier Bücher Motetten, welche Petrucci von 1514 bis 1519 herausgab, nach der Zackenkrone, die in Holzschnitt auf dem Titel angebracht war, nicht etwa zum Schmuck, sondern als Buchdruckerzeichen. Dem entsprechend heisst eine andere Sammlung:

Motetti de Fiore, *Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento* (1538), eine andere:

Motetti del Frutto, *In Venetia ne la stampa d'Antonio Gardone* (1538).

Mothon, altgriechischer Flötennomus.

Motiv, Gedanke, in der Musik das kleinere Glied eines solchen, aus dem dieser sich organisch entwickelt.

Moto, die Bewegung.

Moto precedente, in der vorhergehenden Bewegung (vergl. *l'istesso tempo).*

Motus, Bewegung; *M. contrarius*, Gegenbewegung; *M. obliquus*, Seitenbewegung; *M. rectus*, gerade Bewegung.

Moulu, (oder Molu), Pierre, einer der bedeutenderen Schüler Josquin's, besonders in contrapunktischen Kunststücken sehr geschickt. Seine »*Missa Duarum facierum*« kann man mit oder ohne Pausen singen; auch solche Sätze schrieb er, die mehr- oder minderstimmig ausgeführt werden konnten.

Mouret, Jean Joseph, Kapellmeister der Herzogin von Maine und Direktor des *Concert spirituel*, geboren 1682 zu Avignon, kam in seinem siebenten Jahre nach Paris. Später erregte er die Aufmerksamkeit der Herzogin von Maine und durch ihre Protektion gelangte er zu angesehener Stellung und bedeutendem Einfluss. In späteren Jahren wurde er derselben verlustig und dies traf ihn so, dass er in tiefe Melancholie verfiel und 1738 starb. In seinen Opern »*Les fêtes de Thalie*« (1714), »*Arianne et Thesée*« (1717), »*Pirithous*« (1723), »*Les amours des Dieux*« (1727), »*Le Triomphes des Sens*« (1732) und »*Les Graces*« (1735) macht sich der italienische Einfluss geltend.

Mouton, Jean, latinisirt Joannes Mottonus, einer der grössten Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts, war ein Schüler von Josquin und wie dieser in der Kapelle von Ludwig XII. und Franz I. Er war Canonicus zu Therauane und später zu St. Quentin, und starb am 30. Octbr. 1522. Die bedeutendsten Werke des Meisters sind unstreitig seine Motetten, in denen der Einfluss seines Meisters sich nur noch in der grossen Freiheit, mit welcher er den Inhalt darzulegen überall erfolgreich bemüht ist, zeigt und in der grossen Meisterschaft, mit welcher er die Formen des Contrapunkts beherrscht. Seine Auferstehungsmotette »*Surgens Jesus a mortuis*«, wie die andere: »*Alleluia confitemini*« (in den Concentus von Ulhard) sind wahre Meisterwerke. Unter den 21 Motetten des Meisters, welche Petrucci's »*Motetti della corona*« enthalten, sind einzelne von seltener Gluth der Empfindung, wie; »*Benedicta es coelorum regina*«, »*Illuminare Jerusalem*«, »*Noe noe psallite*«, »*O Maria virgo pia*«, »*O quam fulgis*«. Wundervoll ist ferner die Motette »*Missus est Angelus Gabriel*« (in »*Liber select. Cant. quas. vulgo Mutetus vocant*«). Die Psalmenwerke von Petrus Attaingnant (Paris, 1534), Petreius (Nürnberg, 1538, 1539) enthalten ganze Psalme von unserem Meister in Musik gesetzt, wie den Psalm: »*In exitu Israel*« und »*Domine Deus noster*«. In den Messen zeigt M. mehr Abhängigkeit von seinem Meister Josquin, wie das in der Natur der Sache begründet ist. Seine »*Missa de Sancta Trinitate*« ist ungedruckt; sie befindet sich in einem der Bände der Ambraser Sammlung. In den sieben Büchern Messen, welche Pierre Attaignant (Paris) herausgab, sind zwei von M. aufgenommen: »*Missa d'Allemagne*« und die »*Missa Tua est potentia*«. Die Messe »*Alma redemtoris*« veröffentlichte Andreas de Antiquis in »*Liber quindecim Missarum*«, ebenso die Messe »*Ditez moi toutes vos pensées*«; Jacob Modernus die Messe »*Quem dicunt homines*« in »*Liber decem Missarum*«. Die fünf Messen: »*Sine nomine*«, »*Alleluja*«, »*Alma redemtoris*«, »*Alia sine nomine*« und »*Regina mearum*« druckte Petrucci 1508 und 1515 in einer neuen Ausgabe. Handschriftlich befinden sich noch Motetten und Messen von ihm in Rom, München, Wien u. s. w. Auch das weltliche Lied wurde von dem Meister berücksichtigt, wenn auch in geringerem Maasse.

Mouvement (französ.), *Movimento* (ital.), Bewegung.

Mozarabisches Officium, s. *Officium Mozarabicum*.

Mozart, Leopold, geboren am 14. Novbr. 1719 in Augsburg, war der Sohn eines Buchbinders und widmete sich der Jurisprudenz. Neigung und äussere Umstände veranlassten ihn, nachdem er seine Examina glücklich bestanden, sich der Musik zu widmen. Er wurde 1743 Hofmusicus des Erzbischofs von Salzburg und erlangte als solcher bald einen Ruf als Geiger. 1745 verheiratete er sich; von den sieben Kindern, welche aus dieser Ehe hervorgingen, blieben nur zwei am Leben: die Tochter Maria Anna und Wolfgang Amadeus, unser grosser Meister. Der Vater war einer der bedeutendsten

Musiker seiner Zeit, dabei äusserst geschmackvoller Componist. Namentlich in seinen Instrumentalcompositionen erweist er sich als ein Förderer des neuen Styls; seine Sonaten gehören zu den besten der vorklassischen Periode. Er wurde 1762 Vice-Kapellmeister und starb als solcher am 28. Mai 1787. Berühmt ist seine Violinschule, welche 1756 in Augsburg erschien, 1770 in zweiter, 1792 in dritter Auflage; sie giebt auch einen Beweis von der aussergewöhnlichen Bildung, welche er besass. Im Manuscript hinterliess er Oratorien, Sinfonien und andere Werke.

Mozart, Maria Anna, seine Tochter, ist am 30. Juli 1751 geboren. Unter der Leitung ihres Vaters entwickelte sich auch ihr Talent früh; sie wurde eine bedeutende Pianistin, als welche sie auf den ersten Reisen, die der Vater mit ihr und dem Bruder Wolfgang machte, glänzte. 1784 verheiratete sie sich mit dem Reichsfreiherrn von Berchthold zu Sonnenburg. Sie starb am 29. Octbr. 1829 in Salzburg.

Mozart, Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus, wurde am 27. Jan. 1756 zu Salzburg geboren. Als der Vater, Leopold Mozart (s. d.), die aussergewöhnliche Begabung des Sohnes, wie die der einige Jahre älteren Tochter erkannte, widmete er sich fast ausschliesslich der Pflege dieser vielversprechenden Talente. Der kaum dreijährige Knabe konnte stundenlang am Clavier sitzen und die wohlklingenden Intervalle sich zusammensuchen. Im vierten Jahre begann der Vater bereits den Unterricht, und der Knabe machte so reissende Fortschritte, dass er, noch ehe er die Noten schreiben konnte, schon kleine Stücke am Flügel improvisirte. Violine erlernte er ohne Anleitung so weit, dass er in einem ihm fremden Trio eine Stimme übernehmen konnte, die er ohne Anstoss ausführte. 1762 machte der Vater mit ihm und seiner Schwester Maria Anna die erste Kunstreise über München, Wien und Presburg, und überall erregten die Kinder, vor allem der geniale Knabe, die höchste Bewunderung. Anfang Januar 1763 kehrten sie wieder heim; aber noch im Frühjahr unternahmen sie die weitere Reise zunächst bis Paris, wo die Kinder ebenso bei Hofe spielten wie in London, wohin sich der Vater mit ihnen im April 1764 begab. Hier verweilten sie bis Juli 1765 und gingen dann durch den Haag, wo sie am Hofe des Prinzen von Oranien gleichfalls mit Auszeichnung spielten, nach Paris zurück, concertirten in den grösseren Städten Frankreichs und der Schweiz und kamen im Novbr. 1766 nach Salzburg zurück. In Paris hatte der geniale Knabe seine ersten Sonaten für Piano und Violine stechen lassen, in London componirte er seine ersten Sinfonien und schrieb für die Königin sechs Sonaten für Piano und Violine. In Salzburg widmete sich jetzt Wolfgang den ernstesten contrapunktischen Studien. Anfang Septbr. 1767 ging er wieder nach Wien, dort wurde ihm der Auftrag, eine Oper zu componiren; er schrieb »*La finta semplice*«, aber ihre Aufführung konnte er nicht erzwingen und auch den vom Vater ersehnten Zweck, hier einen Wirkungskreis zu gewinnen, vermochte Wolfgang nicht zu erreichen, er musste wieder zurück nach Salzburg gehen. Eine kleine deutsche Oper: »Bastian und Bastienne«, welche in dieser Zeit auch entstanden war, wurde in der Familie des bekannten Dr. Mesmer aufgeführt. In Salzburg erfolgte bald darauf seine Ernennung zum Concertmeister, doch erhielt er erst später auch Gehalt (monatlich 12 fl. 30 Kr.). Dabei war die Behandlung, welche er seitens des Erzbischofs von Salzburg erfuhr, eine äusserst unwürdige.

Nach verschiedenen vergeblichen Versuchen des Vaters, dem Sohne in München, Wien oder Florenz einen entsprechenden Wirkungskreis zu gewinnen, entschloss sich der Vater zu der Reise nach Italien. Im Decbr. 1769 langten sie dort an und wieder errang der junge M. unerhörte Triumphe. Der berühmteste Theoretiker seiner Zeit, der Pater Martini, erkannte die aussergewöhnlichen Leistungen des jungen Künstlers an und in Rom wurde er, wie einige Jahre früher Gluck, zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt, worauf er übrigens weniger Gewicht legte, wie jener Meister. In Mailand hatte seine

Oper »Mitridate«, die er im Auftrage für das dasige Theater schrieb, einen so günstigen Erfolg, dass sie 20 Mal hinter einander gegeben wurde und er den Auftrag erhielt, zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand die theatralische Cantate »*Ascania in Alba*«, und für den Carneval in Mailand die Oper »*Lucio Silla*« zu componiren. Beide fanden den ungetheiltesten Beifall, ebenso wie die dramatische Serenade »*Il Sogno di Scipione*«, die am 14. März 1772 aufgeführt wurde, und später »*Il Re pastore*«, welche er 1775 für Salzburg, und »*La finta giardiniera*«, welche er 1774 für München schrieb, und so sollte man denken, dass dem gefeierten Künstler vielfach Gelegenheit geboten werden musste, seiner unwürdigen Stellung im Dienste des brutalen Kirchenfürsten enthoben zu werden, allein es war dies nicht der Fall; immer musste er wieder zurück. Wohl nahm er 1777, als ihm zu einer neuen Reise der Urlaub verweigert wurde, seinen Abschied, aber er musste auch dann doch wieder zurück in seine Stellung.

In München, wohin er sich zunächst wandte, meinte der Churfürst, er solle erst nach Italien gehen und dort berühmt werden, und in Mannheim und Paris erlebte er keine besseren Erfolge. Im *Concert spirituel* in Paris wurde seine Sinfonie (No. 9 in der Breitkopf'schen Ausgabe, die französische genannt) mit rauschendem Beifall aufgenommen, aber es wurde ihm dort nur möglich, sich dürftig durch Lectionenertheilen zu ernähren, und nachdem er noch durch den am 3. Juli erfolgten Tod der Mutter, die ihn diesmal begleitet hatte, hart betroffen worden war, ging er 1778 wieder zurück nach Salzburg in die Kapelle des Erzbischofs unter etwas günstigeren Bedingungen. Die nächsten zwei Jahre blieb er hier und schrieb neben Werken aller Gattungen für Schikaneder die Musik zu dem heroischen Drama »Thamos von Gebler« und 1780 jene Oper, mit welcher er die alten Bahnen verliess und in die Gluck'schen einlenkte: »Idomeneus«, Text von Giambattista Varesco, für den Münchener Carneval. 1781 kam die Oper dort mit ausserordentlichem Beifall zur Aufführung, und dennoch musste der junge Meister wieder zurück in sein abhängiges Verhältniss, er musste dem Erzbischof von München aus nach Wien folgen, aber hier löste er es endlich. Im Sommer desselben Jahres erhielt er vom Kaiser Joseph II. den Auftrag, die »Entführung aus dem Serail« zu componiren. Der Text von Bretzner war bereits früher von Joh. André componirt worden; nach den Angaben Mozart's wurde er von Stephani umgearbeitet und unser Meister componirte die Oper in kurzer Zeit, so dass schon am 12. Juli 1782 die erste Aufführung erfolgte und zwar, trotz der Kabalen der italienischen Sänger, mit dem aussergewöhnlichsten Beifall. Die süsse Innigkeit und übersprudelnde Laune, welche dieses Werk auszeichnet, ist wohl grösstentheils auf die glückliche Stimmung zurückzuführen, in welcher der Meister die Oper schrieb; er war zu jener Zeit glücklicher Bräutigam. Noch in demselben Jahre verheiratete er sich mit Constanze Weber, einer Schwester jener Aloysia, der er erst sein Herz geschenkt hatte: die als Sängerin berühmte Frau Lange. 1783 besuchte er mit seiner jungen Frau Salzburg und begann hier eine neue Oper: »*L'oca del Cairo*«, Text von Varesco.

Die bedeutendsten Schöpfungen des Jahres 1785 sind das »*Davidde penitente*« und die sechs Haydn gewidmeten Quartette. Das nächstfolgende Jahr brachte das Singspiel »Der Schauspieldirektor« und die im Auftrage des Kaisers componirte komische Oper »Die Hochzeit des Figaro«, nach Beaumarchais' »*Le mariage de Figaro*« von da Ponte zum Operntext umgearbeitet. Bei der ersten Vorstellung der Oper in Wien sangen die italienischen Sänger, um die Oper zu Falle zu bringen, geflissentlich so schlecht, dass der Componist während der Vorstellung den Schutz des Kaisers anrufen musste. Die nächste Aufführung war besser und die Oper hatte bedeutenden Erfolg; trotzdem erlag sie den Kabalen der Italiener, sie wurde durch eine nun längst vergessene »*Una cosa rara*« von Martin verdrängt. In Prag dagegen, wo sie von der Bondini'schen Gesellschaft gegeben wurde, fand sie enthusiastischen Beifall, so

dass der Meister gelobte, für die Prager seine nächste Oper zu schreiben, und er hielt Wort, schon am 29. Octbr. 1787 wurde diese Oper, »Don Juan«, zu der wieder da Ponte den Text geschrieben hatte, gegeben, und sie steigerte den Enthusiasmus der Prager für den Meister noch unendlich. Im Mai 1788 gelangte sie auch in Wien zur Aufführung, doch vermochte sie sich hier nur langsam beim Publikum in Gunst zu setzen, was dem »Axur« von Salieri rascher gelang.

Im Decbr. 1789 war M. vom Kaiser zum Kammercomponisten ernannt worden mit 800 fl. Gehalt. In den Jahren 1788 bis 1790 bearbeitete er einzelne Werke Händel's: »Messias«, »Acis und Galathea« und »Das Alexanderfest« und schrieb seine unsterblichen Sinfonien in *Es-dur*, *G-moll* und *C-dur* (mit der Schlussfuge); Anfang 1790 componirte er für die italienische Oper »*Cosi fan tutte*«. Auf Veranlassung des Fürsten Karl Lichnowsky ging er nach Berlin, wo er bei dem kunstliebenden König Friedrich Wilhelm II. eine ehrenvolle Aufnahme fand; seine Anhänglichkeit an Wien und seinen Kaiser machten es ihm unmöglich, dem Preussenkönig zu folgen, der ihn, mit einem Gehalt von 3000 Thlrn., zu seinem Kapellmeister machen wollte. M. kehrte wieder nach Wien in seine beschränkten Verhältnisse zurück. Auf dieser Reise besuchte er auch Leipzig und gab dort ein wenig besuchtes Concert. Nach Wien zurückgekehrt musste er bald erfahren, wie wenig man hier gesonnen war, seine Anhänglichkeit an die Stadt und das Regentenhaus zu vergelten; seine Bewerbung um die zweite Kapellmeisterstelle blieb ohne Erfolg und so wurde er Adjunkt des Kapellmeisters von St. Stephan, um dadurch die Aussicht zu gewinnen, einmal nachzurücken. Im letzten Jahre seines Lebens schuf er noch neben einer Reihe kleinerer Werke aller Gattungen die beiden Opern »Die Zauberflöte« und »Titus« und sein »*Requiem*«. Die »Zauberflöte« entstand auf Veranlassung des Theaterunternehmers Schikaneder, der in Vermögensverfall gerathen war und den diese Oper zum reichen Mann machte. »*La Clemenza di Tito*« schrieb er für die Hoffestlichkeiten bei der Krönung des Kaisers Leopold innerhalb 18 Tagen. Das letzte grössere Werk, das »*Requiem*«, hinterliess er unvollständig und lange hat der Streit gedauert, um festzustellen, was ihm und was seinem Schüler Sussmaier zuzuschreiben sei, und dabei wurde auch der Schleier, der über dem Besteller des Werkes lag, gelüftet; es stellte sich heraus, dass dieser ein Graf Walsegg war und nicht der Engel des Todes. M. starb am 5. Decbr. 1791, Morgens 1 Uhr, und auf seinem Todtenbette wurde ihm die Nachricht, dass er zum Kapellmeister an der Stephanskirche ernannt sei. Er ruht in einer Armengruft und kein Mensch kennt mehr die Stätte, wo er den letzten Schlaf schläft; erst am 5. Decbr. 1859 wurde ihm ein Denkmal auf der Stätte errichtet, die muthmaasslich sein Grab in sich schliesst.

Der Grundzug seines Wesens, die überquellende Innigkeit ist es vornehmlich, welcher seine Stellung in der Entwickelung der Musik bedingt. Dieser äusserte sich schon in seiner frühesten Jugend in der überraschendsten Weise. Zehnmal des Tages konnte er sich in den, mit dem grössten Eifer betriebenen Spielen unterbrechen, um an den oder jenen die innige Frage zu richten: »Hast Du mich lieb?« und Thränen traten ihm in die Augen, wenn diese Frage im Scherz verneint wurde. Diese tiefe Innigkeit des Gemüths ist der Grundzug im Charakter des Meisters geworden und er beherrscht sowohl sein Leben, wie seine Werke. Das Leben des Meisters bietet ein tief betrübendes Bild vom Wechsel des Glücks; als früh gereifter Knabe sieht er sich bewundert und gepriesen, Fürsten und Fürstinnen verhätscheln und verziehen ihn, und als Mann zur Zeit seiner höchsten Blüte, als sein Genius Werk auf Werk von monumentaler Bedeutung schuf, sieht er sich verkannt und zurückgesetzt, trifft er im Kampf um die gemeine Existenz überall auf energischen Widerstand, findet er nirgend Förderung, wohl aber Hemmnisse aller Art, die seinen herrlichen Genius hinabziehen möchten in das niedere Getreibe der erbärmlichen

Welt. Und dass dies nicht gelang, das ist der beste Beweis für seine nur selten noch erreichte Grösse.

Jene Innigkeit liess ihn zunächst auf dem Gebiete der Oper das Höchste leisten. Durch eine rastlose Thätigkeit hatte er sich den gesammten Formalismus der seiner Zeit bestehenden italienischen Oper angeeignet, um diesen dann mit seiner reichen, tiefen Innerlichkeit zu einem lebendigen Organismus zu beseelen. Namentlich in Deutschland hatten Gluck's Principien einen fruchtbaren Boden gefunden und hier bereits eine Neugestaltung mit anbahnen helfen, so dass selbst die italienische Oper demselben Zuge hatte folgen müssen, wie die Opern von Sarti, Paesiello, Salieri oder Martin bezeugen. Daneben waren auch die Bestrebungen zur Hebung und Pflege des volksthümlichen Liederspiels nicht einflusslos geblieben. Die ältern Zeitgenossen Mozart's: Georg Benda (1722 bis 1795), J. A. P. Schulz (1766 bis 1821), Schweitzer (1737 bis 1787), Wolf (1735 bis 1792), Neefe, André u. s. w., waren ebenso von Gluck'schen, wie von jenen volksthümlichen Elementen beeinflusst. Die Gluck'sche Lehre vom Wortaccent hatte sie auf die knappen Formen geführt und wir erkennen ganz deutlich das Bestreben, jene volksthümlichen Formen mit Hülfe Gluck'scher Principien mehr dramatisch zu gestalten und wenn jenen Componisten das nicht gelang, so hat das nur seinen Grund darin, dass ihre Innerlichkeit nicht stark und eigenthümlich genug war, um einen solchen Umgestaltungsprocess durchzuführen. Sie schufen damit kaum den Formalismus für die neue Oper, den M. erst mit der ganzen Gewalt seiner Innerlichkeit zum Organismus umgestaltete. So entstand die Oper Mozart's, die uns einführt in das frischpulsirende Leben. Die Oper Gluck's holt ihre Stoffe aus einer uns fremden, aus der mythischen Welt der Sage: Mozart's Oper findet ihre Stoffe überall wo Menschen menschlich empfinden und handeln. Sie greift mitten hinein in das volle Leben und stellt es dann, nicht in abstracten Formen, sondern wie es sich in Wald und Feld, in der Oeffentlichkeit oder am stillen Heerde des Hauses gestaltet, wie es in den Annalen der Geschichte verzeichnet ist und wie es in fortwährendem Wechsel sich immer wieder erneut. Die Personen, welche sie vorführt, sind keine Schatten aus anderen Welten, es sind nicht abstracte Gebilde, sondern Menschen, in denen warmes Blut pulsirt, Menschen, wie sie Zeit und Umstände erzeugen. Die Darstellung dieser neuen Stoffe aber findet an der Musik die durchgreifendste Unterstützung. Es ist nicht nur die unbegreifliche Einwirkung des Uebersinnlichen auf den Gang der realen Welt, welche die neue Oper zur romantischen Oper machte, denn eine solche Einwirkung findet in der heroischen Oper auch statt, sondern vielmehr die Art derselben, wie sie sich äussert und mit welchem Erfolge. Jene Welt der Heroen wird ganz und gar von jener finstern übersinnlichen Macht beherrscht und ist deshalb der Wirklichkeit fast entfremdet; während die romantische Oper diese Wirklichkeit zu ihrer ersten Voraussetzung hat, in der jene fremden Mächte erst Einwirkung suchen müssen. Sie nimmt daher Elemente auf, welche die heroische nicht kennt. Sie macht die Leidenschaften zu einem Hauptfaktor der gesammten Handlung und lässt ein Element, dass der Erhabenheit der heroischen Oper ebenso widerstreitet wie die Leidenschaft, sie lässt Witz und Humor zu weitgreifendster Bedeutung kommen, und die Tonkunst gewinnt dadurch natürlich ein bei weitem grösseres Feld für ihre Thätigkeit, als ihr die heroische gewähren konnte. Dieser unendlich reichere Inhalt, den die romantische Oper bringt, stellt die Musik in seiner buntesten Vielgestaltigkeit mit der ganzen Pracht und dem Reichthum ihrer Mittel dar und sie gewinnt erst rechte Bedeutung und die eigensten Bedingungen der dramatischen Musik. Jetzt erst legt sie uns den gesammten dramatischen Verlauf bis zum eigenen Erleben nahe, so dass wir unmittelbar hineingezogen werden in den Gang der Handlung. Nach dieser Seite nun erfasste und vollendete M. das musikalische Drama. Das Recitativ, das bei Gluck nur rhetorische Bedeutung hat, steigert M. zu wirklicher dramatischer Macht und dem entspricht dann wieder-

um die erhöhte dramatische Bedeutung, welche er der Arie giebt; so charakterisirt er die einzelnen handelnden Personen mit vollster Wahrheit, wie vor ihm kein Anderer. Dadurch aber wird er ganz folgerichtig auf die Stützpunkte der dramatischen Handlung geführt, auf die Ensemble und Finales, die er mit genialer Meisterschaft als Höhenpunkte der dramatischen Entwickelung einführte. So baute er die Gluck'sche Oper erst aus. Umgestaltend und in gewissem Sinne neuschaffend aber wirkte er auf dem Gebiete der komischen Oper. Weder die französische noch die italienische Oper konnten zu wirklich komischen Situationen gelangen, weil beiden die Schärfe der Charakteristik fehlte; in M. erst erstand im gewissen Sinne die Kunstform der komischen Oper, in welcher die scharfe Charakterzeichnung der handelnden Persönlichkeit zu wirklich musikalisch komischen Situationen führt. Nicht minder, wenn auch nicht so ohne Rivalen, ist des Meisters Bedeutung für die Instrumentalmusik. Die Zahl jener Instrumentalwerke, mit denen er eine seiner Grösse entsprechende Bedeutung gewinnt, ist nicht gross, aber diese gehören zu dem Vortrefflichsten was je geschaffen wurde, und sie begründen ihm zugleich eine Sonderstellung Haydn und Beethoven gegenüber.

Haydn steht noch unter der Herrschaft seiner Instrumente; M. aber macht sie sich schon dienstbar und er erfüllt sie zugleich mit seiner reichen Innerlichkeit, so dass alle, jedes nach seinem eigensten Vermögen, seine Sprache reden. Damit aber schlug er zugleich den Ton an, der die gesammte Entwickelung der Instrumentalmusik bis auf den heutigen Tag noch durchzieht und der selbst auf den älteren Meister Haydn einflussreich wurde. Jene berückende Süsse, welche namentlich seine Adagios durchzieht, ist der Grundton der Lyrik eines Schubert, Schumann und Mendelssohn geworden. Geringere Bedeutung sollte der Meister auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst gewinnen. In Bach oder Händel's Geist zu beten, das war ihm nicht gegeben, aber die fromme Weise, in welcher er seine reiche Innerlichkeit, im Bewusstsein der Nähe Gottes bändigt und beruhigt, ist nicht minder erhebend und läuternd, sie ist unendlich rührend und nicht ohne bleibenden Gewinn für Geist und Herz. Von den zahlreichen Schriften, die über den Meister erschienen, sind die vom Staatsrath von Nissen in Kopenhagen, der die Wittwe Mozart's heiratete, verfasste Biographie (Leipzig, 1828) und die ausführliche von Otto Jahn (Leipzig, Bd. I u. II, 1856; Bd. III, 1858; Bd. IV, 1859; 2. Aufl. in zwei Theilen, 1867) zu nennen, ferner noch das »Chronologisch-thematische Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke von W. A. Mozart« von L. Ritter von Köchly (Leipzig, 1862). Von den beiden Söhnen Mozart's folgte nur der jüngere den Bahnen des Vaters. Der ältere Sohn Karl, geboren 1784, wurde Beamter, als solcher fand ihn Mendelssohn in Mailand (Reisebrief vom 24. Juli 1831), er starb 1859. Der jüngere Bruder, Wolfgang Amadeus, geboren am 26. Juli 1791, war unter A. Streicher, Albrechtsberger und Neukomm zum Clavierspieler ausgebildet worden, und trat als solcher schon in seinem 14. Jahre mit Beifall auf; 1813 ging er nach Lemberg als Musiklehrer und gründete dort den Cäcilienverein 1826. Von seinen Werken sind gegen 30 in die Oeffentlichkeit gelangt, allein sie vermochten kein grösseres Publikum zu gewinnen. Er starb am 30. Juli 1844 in Karlsbad.

Mozarteum, das, in Salzburg; ein zu Ehren Mozart's gestiftetes Institut, das öffentliche Concerte veranstaltet und zugleich auch Lehranstalt ist. Mit ihm verbunden ist ferner noch der Salzburger Dom-Musikverein, welcher die Musik bei der gottesdienstlichen Feier in den Kirchen ausführt. In der Lehranstalt wird Unterricht im Gesange und Instrumentalspiel ertheilt. Gegenwärtiger Direktor ist Dr. O. Bach.

Mozartstiftung in Frankfurt a. M. wurde 1838 gegründet mit dem Ertrage eines vom 28. bis 30. Juli von dem dasigen Liederkranz veranstalteten Musikfestes. Die Stiftung verfolgt den Zweck, junge unbemittelte Talente in ihren Studien in der Composition zu unterstützen. Das, in der Regel auf vier Jahre

gewährte Stipendium betrug anfangs 400 fl. jährlich, wurde dann auf 500 fl. und jetzt auf 1800 Mark erhöht. Der Stipendiat darf den Meister wählen, unter dem er seine weiteren Studien unternehmen will.

Mozin, Theodore, bedeutender Componist und Pianist in Paris; geboren 1766, starb 1850 am 14. Novbr. Von seinen Compositionen sind zwei Concerte, zwei Trios für Piano, Violine und Violoncell, mehrere Sonaten und Klavierstücke verschiedener Form veröffentlicht. Sein Sohn Désiré Théodore, geboren am 25. Jan. 1818, bildete sich unter seinem Vater und als Schüler des Conservatoirs zu einem bedeutenden Pianisten und errang mehrmals Preise auch mit seinen Compositionen.

Mp., Abkürzung für *meno-* oder *mezzopiano.*

Muance (franz.), Mutation (s. d.).

Mücke, Franz, geboren am 24. Jan. 1819 zu Möckern in der Provinz Sachsen, widmete sich anfangs dem Schulamte und wirkte auch zwei Jahre als Lehrer in Rathenow. Dann aber besuchte er das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und liess sich hier als Gesanglehrer nieder. Er hat sich besonders um die Pflege des Männergesangs verdient gemacht, namentlich durch Gründung des Märkischen Sängerbundes (1852), der alljährlich ein grosses Gesangsfest unter Mücke's Leitung in Neustadt-Eberswalde veranstaltete. 1857 vereinigte er unter dem Namen »Neue Akademie für Männergesang« zehn der besseren Berliner Männergesangvereine zu gemeinsamen Uebungen und Aufführungen, und für sie namentlich schrieb er eine Anzahl beliebter Männerchöre, von denen einzelne die weiteste Verbreitung fanden; sein Quartett »Froh und frei« errang in Amerika den Preis. Von seinen übrigen Werken, eine Sinfonie, vier Operetten, Motetten, Lieder u. s. w. ist wenig bekannt geworden. Ostern 1858 ward er Gesanglehrer an der Friedrich Werder'schen Gewerbeschule und erhielt 1859 den Titel als königl. Musikdirektor. Er starb am 8. Febr. 1863.

Mühlenfeld, Karl, geboren 1797 in Braunschweig, wo sein Vater Contrabassist in der herzogl. Kapelle war; bildete sich zum vortrefflichen Geiger aus und war auch als Clavierspieler nicht unbedeutend; bereiste in den Jahren 1820 bis 1824 Europa und wurde dann Musikdirektor in Rotterdam.

Mühling, August, geboren 1782 in Raguhne bei Dessau; sein frühzeitig sich entwickelndes Talent erhielt namentlich auf der Thomasschule in Leipzig unter J. A. Hiller und A. E. Müller die trefflichste Pflege; er war nicht nur geschickter Clavier- und Violinspieler, sondern auch geachteter Componist. 1809 erhielt er die Musikdirektor- und Organistenstelle zu Nordhausen, die er mit einer ähnlichen Stelle in Magdeburg 1823 vertauschte; er starb daselbst am 2. Febr. 1847. Von seinen ziemlich zahlreichen Werken: Oratorien, Sinfonien, Ouverturen, Chor-Arien, haben nur einige Männerchöre weitere Verbreitung gefunden.

Müller, Adolph, geboren am 7. Octbr. 1802 zu Tolna in Ungarn, verlor frühzeitig seine Eltern und wurde von seinem Oheim, dem Schauspieler Flet, welcher unter dem Namen Albini auch als Theaterdichter bekannt geworden ist, für das Theater erzogen. Er war auf der Bühne bald heimisch und fand als Schauspieler reichen Beifall in Prag, Lemberg, Brünn und später auch in Wien. Hier war es, wo seine Vorliebe für die Musik endlich zum Durchbruch kam. Schon als Knabe hatte er guten Clavierunterricht von dem Domorganisten Ringer in Brünn erhalten, war hier sogar schon öffentlich als Clavierspieler aufgetreten, hatte auch eine Unmenge von Liedern, Motetten und Compositionen für das Pianoforte geschrieben, ohne einen rechten Begriff von der Tonsetzkunst zu haben; erst in Wien erhielt er Gelegenheit, bei Joseph von Blumenthal planmässig Generalbass zu studiren, und nun war seine Produktionslust nicht mehr in Schranken zu halten. Nachdem am 25. Febr. 1825 eine Cantate zur Geburtstagsfeier des Kaisers in der Universität grossen Beifall gefunden hatte, folgte schon am 23. Decbr. desselben Jahres seine erste komische

Operette »Wer Andern eine Grube gräbt fällt selbst hinein« auf dem k. k. Theater in der Josephstadt. Diese, sowie die im nächsten Jahre folgende komische Oper »Die schwarze Frau« hatten einen solchen Erfolg, dass er 1826 für das Hofopern-Theater als Sänger engagirt wurde. Zwei Jahre darauf wurde er als Kapellmeister und Compositeur beim k. k. Theater an der Wien angestellt: er gab damit seine Thätigkeit als Sänger auf und widmete sich nun ganz der Composition. Als Componist entwickelte er eine unglaubliche Fruchtbarkeit; leider aber trieb die Noth des Lebens sein unleugbar bedeutendes Talent auf Wege, die lediglich dem unedlen Geschmacke der grossen Menge entgegenkamen. Mit seinen beiden Opern »Seraphine« und »Asträa« fand er keinen grossen Anklang, desto grösseren aber mit seinen vielen komischen Singspielen und musikalischen Parodien. Von Ersteren führen wir hier nur an: »Der Gutsherr und der Schuster«, »Hippolyt Wildfang«, »Die in ein Weib verwandelte Katze«, »Die elegante Braumeisterin«, »Die Affenkomödie«, »Der Nimmersatt«, »Die Zauberhöhle«, »Gärtner und Schlange«, »Das steinerne Herz«, »Der Zauberwald«, »Die Entführung vom Maskenball« u. s. w. Von seinen Parodien nennen wir nur: »Der Barbier von Sievering«, »Cleopatra«, »Liebe und Kabale«, »Zampa«, »Robert der Teuxel«, »Weder Lorbeerbaum und Bettelstab«. — Die Titel allein lassen schon auf den Inhalt dieser Machwerke schliessen. Auch seine anderen Compositionen, deren er sowohl für Pianoforte wie für Gesang eine grosse Zahl geschrieben hat — Anton Dialelli hat allein 138 Nummern verlegt — sind lediglich für den Tagesgebrauch berechnet; nur eine Messe und fünf Offertorien lassen erkennen, dass in Adolph M. ein guter Kern durch die gemeinste Trivialität erstickt worden ist. Von seinen späteren Lebensschicksalen ist nichts weiter bekannt geworden, als dass sich ein Engagement an das Königsstädter Theater zu Berlin wieder zerschlug und er an Wien gefesselt blieb. Erwähnen wollen wir noch, dass sein eigentlicher Familienname Schmid gewesen sein soll; warum er diesen seltenen Namen mit dem noch selteneren Müller vertauschte, ist gleichfalls unbekannt.

Müller, Adolph Heinrich, geboren (wahrscheinlich 1768) zu Nordheim im Hannöver'schen, wo er von seinem Vater, welcher daselbst als Organist angestellt war, den ersten Unterricht in der Musik erhielt. In der Folge bildete auch er sich zu einem tüchtigen Clavier- und Orgelspieler aus und wurde von seinem älteren Bruder August Eberhard (s. d.) endlich nach Leipzig gezogen. Der Letztere fungirte hier als Organist an der Nikolaikirche, da er aber seit dem Jahre 1800 dem alten Thomascantor Hiller als Adjunkt an die Seite gestellt worden war, so bedurfte er häufig eines tüchtigen und zuverlässigen Stellvertreters an der Orgel. Einen solchen fand er in dem jüngeren Bruder, und als Hiller 1804 starb und August Eberhard zum Cantor an der Thomasschule und Kapellmeister an den beiden Hauptkirchen berufen wurde, folgte ihm Adolph Heinrich als wohlbestallter Organist an der Nikolaikirche. Er erfreute sich seinerzeit in Leipzig auch eines guten Rufes als Lehrer des Pianofortespieles und als ein ausgezeichneter Flötist.

Müller, Aegidius Christoph (nicht Heinrich Friedrich), wurde geboren am 2. Juli 1766 zu Görsbach bei Nordhausen in Thüringen, war als herzogl. Hofmusikus in Braunschweig angestellt und hier als ein tüchtiger Geiger bekannt. Auch als Componist hat er sich durch eine Anzahl guter Lieder, sowie wohlgelungener Sonaten, Concerte, Variationen u. dergl. für das Pianoforte bewährt. Das grösste Verdienst um die Kunst aber hat er sich durch die vortreffliche musikalische Erziehung seiner vier Söhne erworben, welche unter dem Namen des Quartetts der Gebrüder Müller (s. d. Art. Müller, Gebrüder I.) als einer der vorzüglichsten Streichquartettverbände einen Weltruf erlangt haben. Aegidius Christoph, dem wir als dem Vater und Lehrer dieser ausgezeichneten Künstler hier einen Ehrenplatz einräumen müssen, starb zu Braunschweig am 14. Aug. 1841 (nicht wie Schilling angiebt: 1818) in ziemlich hohem Alter.

Müller, Andreas, geboren zu Hammelburg im Fuldaischen, war um das Jahr 1600 Stadtmusikus zu Frankfurt a. M. Von seiner Composition haben sich einige werthvolle Canzonetten erhalten.

Müller, August, wurde geboren 1810 und galt als der bedeutendste Virtuose auf dem Contrabass. Er lebte als grossherzogl. Hofmusikus mit dem Titel eines Concertmeisters in Darmstadt und starb hier am 25. Decbr. 1867. Er hat für sein selten bis zur Virtuosität gepflegtes Instrument auch mancherlei componirt, namentlich Variationen, die er selbst unter ungeheurem Beifall vortrug. Mit einigen Abhandlungen in Zeitschriften hat er sich auch als Schriftsteller versucht.

Müller, August Eberhard, einer der bedeutendsten unter den zahlreichen Musikern seines Namens, wurde geboren am 13. Decbr. 1767 zu Nordheim im Fürstenthum Göttingen. Sein Vater, Organist daselbst, leitete des Knaben ersten Unterricht, wurde dann nach Rinteln versetzt, und übte nun Johann Christoph Friedrich Bach, Kapellmeister in Bückeburg, der neunte unter Meister Sebastian's Söhnen, der sogenannte »Bückeburger Bach«, den segensreichsten Einfluss auf die fernere theoretische und praktische Ausbildung des talentvollen Knaben aus. Auch in der Schule erwarb dieser sich mannichfaltige Kenntnisse und da er damit einen offenen, geradsinnigen Charakter verband, so gewann er bald überall theilnehmende und ihn kräftig fördernde Freunde, als er schon mit kaum vollendetem vierzehnten Lebensjahre die Dürftigkeit des mit vielen Kindern gesegneten Elternhauses verlassen musste, um sein Glück in der weiten Welt zu versuchen. Sein gutes Clavier- und Orgelspiel, sowie seine Fertigkeit auf der Flöte, die er sich ohne besondern Lehrmeister angeeignet hatte, sicherten auf mehrjährigen ununterbrochenen Concertreisen seine bescheidenen Ansprüche an das Leben. Er bereiste ganz Norddeutschland, hielt sich längere Zeit in Göttingen und Braunschweig auf und schlug endlich 1789 sein erstes Domicil in Magdeburg auf. Hier erhielt er die Stelle des verstorbenen Organisten Rabert an der St. Ulrichskirche, verheiratete sich mit der Tochter seines Vorgängers, welche als eine kunstgebildete, tüchtige Sängerin gerühmt wird und übernahm auch bald die Leitung der Concerte. Trotzdem behielt er noch Zeit, wiederholt kleine Kunstausflüge zu machen. So brachte er einen grossen Theil des Winters von 1792 in Berlin zu, wo er sich durch seine meisterhafte Behandlung der Orgel, des Pianofortes und der Flöte die Freundschaft der bedeutendsten Männer der damaligen musikalischen Welt, eines Marpurg, Fasch und Reichardt erwarb, die ihm dann auch bald förderlich sein sollte. Es war namentlich Reichardt's nachdrückliche Empfehlung, welche ihm 1794 den Ruf als Organist an der Nikolaikirche in Leipzig verschaffte. Er nahm den Ruf mit Freuden an, denn das rege musikalische Treiben in dem kunstsinnigen Leipzig musste einem Manne von seinen Fähigkeiten ganz besonders zusagen. Hier hatte Johann Sebastian Bach gewirkt, und der Geist seines Wirkens war noch nicht ausgestorben. Hier stand jetzt Johann Adam Hiller als Cantor an der Thomasschule an der Spitze des lebhaften Musiktreibens, und unter den Augen eines solchen Mannes eine ehrenvolle Stellung zu gewinnen, musste für einen strebsamen Musiker, wie August Eberhard M. es war, ein gewaltiger Sporn sein.

Sein ausgezeichnetes Pianofortespiel machte ihn auch in Leipzig in kurzer Zeit zu einer beliebten und gesuchten Persönlichkeit, und als sich im J. 1800 für den alternden Hiller eine kräftige Stütze nöthig erwies, wusste ihm der Rath keinen Würdigeren beizugesellen, als August Eberhard M. Er wurde der Adjunkt Adam Hiller's und rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen so vollkommen, dass er, als Hiller am 16. Juni 1804 starb, einstimmig zu dessen Nachfolger als Cantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen erwählt wurde. Unter seiner frischen, kräftigen Leitung gewann der berühmte Thomaschor neues Leben, und nur eine noch ehrenvollere Stellung konnte ihn dieser gesegneten Wirksamkeit entreissen. In den Jahren

1807 und 1809 wurde ihm der musikalische Unterricht der Erbprinzessin von Sachsen-Weimar übertragen, und diese kunstsinnige Fürstin berief ihn 1810 zu ihrem Hofkapell- und Musikdirektor nach Weimar. Hier genoss er des höchsten Ansehens, starb aber schon am 3. Decbr. 1817 im noch nicht vollendeten 50. Lebensjahre an der Wassersucht. In seinem Sohne Theodor Amadeus (s. d.) hinterliess er einen zum Theil von ihm ausgebildeten tüchtigen Musiker. — Von August Eberhard Müller's zahlreichen Compositionen sind seinerzeit namentlich einige Motetten und Cantaten, 3 Clavierconcerte, 18 Sonaten und mehrere Partien von Variationen, Sonatinen und anderen kleineren Clavierwerken bekannt geworden; 6 Capricen für Pianoforte und namentlich seine Cadenzen zu 8 Mozart'schen Concerten, die er unter allen seinen Zeitgenossen am besten gespielt haben soll, gelten noch heute für classisch. Desgleichen hat er für die Orgel und für die Flöte viel edirt, auch existirt eine Operette »Der Polterabend« von seiner Composition. Ungleich wichtiger als durch seine Compositionen ist er für seine Zeit durch seine zahlreichen theoretisch-praktischen Schriften und Werke geworden. Ausser vielen kritischen Aufsätzen, welche er in der Leipziger musikalischen Zeitung veröffentlichte, gab er eine Anleitung zum genauen und richtigen Vortrag der Mozart'schen Clavierconcerte, eine Anleitung zum wahren Flötenspiel, eine Clavierschule, ein Elementarbuch für Clavierspieler, 6 Hefte instruktiver Uebungsstücke für Anfänger und lange Zeit für mustergültig angesehene Flötentabellen heraus, Werke, welche allerdings den Charakter ihrer Zeit nicht verleugnen, aber selbst für die Gegenwart noch mancherlei schätzbare praktische Winke enthalten und mit Unrecht in Vergessenheit gerathen sind.

Müller, August Theodor, s. den Art. Müller, Gebrüder I.

Müller, August Wilhelm, geboren 1784 zu Bremen, war ein Sohn des Dr. Wilhelm Christian M. (s. d.) und ein bedeutendes Talent. Er trat schon in seinem zwölften Jahre öffentlich als Clavierspieler auf, musste aber nach dem Willen seines Vaters in Halle und Berlin Medicin studiren. Nichts desto weniger blieb ihm die Musik eine Lieblingsbeschäftigung, und er erwarb sich nach der Rückkehr in seine Vaterstadt nicht nur ein grosses Verdienst durch die Einführung der bis dahin dort unbekannten Beethoven'schen Quartette, in deren Wiedergabe er ausgezeichnet gewesen sein soll, sondern wurde auch die Haupttriebfeder zur Gründung der Bremer Singakademie. Nach Schilling soll er schon 1811 in einem französischen Hospitale am Faulfieber gestorben sein.

Müller, Bernhard, geboren am 25. Jan. 1824 zu Sonneberg, ist herzogl. Sachsen-Meiningen'scher Kirchenmusikdirektor. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von dem Cantor seiner Geburtsstadt, wurde dann auf dem Lehrerseminar zu Hildburghausen weiter gebildet und endlich 1850 in Salzungen als Cantor angestellt. Hier errichtete er 1852 einen Kirchenchor mit Knabenstimmen, der von etwa 1860 ab durch öffentliche Aufführungen berühmt geworden ist. Die guten Leistungen des Chores erweckten auch die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Herzogs, er nahm den Chor unter seine besondere Protektion, und nicht minder den Dirigenten. M. erhielt nicht nur die Mittel, alle hervorragenden Kunstinstitute Deutschlands kennen zu lernen, sondern wurde sogar nach Italien geschickt, um den Gesang der Sixtinischen Kapelle zu hören und daran zu studiren. Seit 1870 ist er zum Kirchenmusikdirektor für das ganze Herzogthum Meiningen erhoben worden, alle Kirchenchöre des Landes stehen unter seiner speciellen Aufsicht und Oberleitung. Auch ein Regulativ für den Gesangunterricht in den Volksschulen hat er ausarbeiten müssen, eine Arbeit, die von eindringender Sachkenntniss zeugt. M. lebt noch jetzt in Salzungen und wird zu den berühmtesten Musikern Thüringens gezählt.

Müller, Bernhard, Bratschist, s. Müller, Gebrüder II.

Müller, C. F. W., geboren 1835 zu Braunschweig, studirte Musik unter S. W. Dehn in Berlin, ging 1855 nach Amerika, wo er als einer der gesuchtesten Musiklehrer in New-York lebt. Unter seinen vierstimmigen Gesängen,

die von einem nicht unbedeutenden Talent Zeugniss ablegen, ragen die Weinlieder von Wackernagel besonders hervor.

Müller, Karl, Violinist, s. Müller, Gebrüder II.

Müller, Karl Friedrich, Violinist, s. Müller, Gebrüder I.

Müller, Karl Friedrich, wurde geboren am 17. Novbr. 1788 zu Nymwegen in der holländischen Provinz Geldern. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von seiner Mutter, der für ihre Zeit bedeutenden Altsängerin und Gesanglehrerin Luise M. (s. d.), und machte so bedeutende Fortschritte, dass er schon in seinem sechzehnten Lebensjahre öffentlich als Clavierspieler auftreten konnte. Mehrfache Versuche, ihn dem unsicheren Theaterleben zu entziehen, schlugen fehl; er schloss sich endlich doch der wandernden Löwe'schen Schauspielergesellschaft als Musikdirigent an. Die Ereignisse des Jahres 1813 machten dem vagirenden Leben schliesslich dennoch ein Ende. Er trat als Freiwilliger in die Reihen der Kämpfer ein und liess sich nach beendetem Kriege als Musiklehrer in Berlin nieder, wirkte hier auch fleissig als Pianist in Concerten mit und zeichnete sich besonders durch den Vortrag der Mozart'schen Clavierconcerte aus. Als er aber 1824 durch einen unglücklichen Fall den linken Arm brach, musste er die Virtuosencarrière aufgeben. Er wendete sich nun gänzlich dem Lehrfache zu, wurde Gesanglehrer am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium und widmete sich nebenbei ausschliesslich der Composition. Als Componist verfolgte er die eigenthümliche Praxis, seine Werke regierenden Fürsten zuzusenden und erlangte dadurch mannichfache ehrende Anerkennung. So erhielt er 1825 vom Könige von Dänemark die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, 1828 vom Könige von Frankreich eine goldene Ehrenmedaille mit der Inschrift *donné par le roi à Mr. C. F. Müller*, 1834 wurde er vom Kaiser von Brasilien zum Kapellmeister und Hofcompositeur ernannt, ohne indessen jemals in einem dieser Aemter fungirt zu haben. Ausser einer Oper »Das Schloss Morano« und einem theatralisch-musikalischen Scherz in zwei Akten »Die Maskerade«, sind von ihm eine Anzahl Lieder und eine grosse Menge von Instrumental-Compositionen, namentlich für Militär-Musik, bekannt. Auch als Schriftsteller hat er sich versucht und zwar mit einer Polemik — Spontini und Rellstab 1833 — gegen Rellstab, dessen Beruf als Kritiker er heftig angriff, und mit einer Allgemeinen Musikschule 1845. Endlich ist noch zu erwähnen, dass er den »Tonoplast« (s. d.), ein Glasinstrument zum Gebrauche für den Gesangunterricht bei jungen Kindern, und eine Maschine zum schnellen Umstimmen der Pauken und Trommeln erfunden hat. In seinen späteren Lebensjahren wählte er Dresden zum dauernden Aufenthalt.

Müller, Karl Wilhelm, Organist, um 1800 als Organist in Halberstadt ansässig, hatte sich im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts als Clavierspieler einen nicht unbedeutenden Ruf erworben. Seine Quartette, Trios und Sonaten waren damals sehr gesucht, mehr noch seine zahlreichen Variationen über beliebte und bekannte Themata. Alle Compositionen trugen aber ausschliesslich den Charakter ihrer Zeit und sind bis auf etwa die drei leichten Sonaten für Clavier, op. 19, der Vergessenheit anheim gefallen.

Müller, Caroline Friederike, geboren 1763 zu Kopenhagen, verheirathete sich sehr jung und war schon 1781 als Madame Walther eine in ihrer Vaterstadt fast angebetete Sängerin, als der Violinvirtuos Christian Friedrich Müller daselbst Furoro machte. Gegenseitig zwischen diesen Beiden entbrannte Neigung veranlasste Madame Walther sich von ihrem Manne scheiden zu lassen, um sich mit dem deutschen Virtuosen zu verbinden. Dazu aber gehörte die königliche Genehmigung, und da ihnen diese vorenthalten wurde, so flüchteten sie nach Schweden. Hier heirateten sie sich nicht nur, sondern wurden auch Beide für die Saison in königlichen Diensten angestellt. Nach Ablauf ihres Contraktes (1782) machten die Ehegatten eine Kunstreise nach England, welche von grossem Erfolge gekrönt war. 1783 nach Stockholm

zurückgekehrt, wurden sie auf die Dauer von zehn Jahren mit 3000 Thalern jährlichem Gehalt aufs Neue gewonnen. Indessen scheint Madame Müller mit ihren Männern, oder umgekehrt, ihre Männer scheinen mit ihr kein Glück gefunden zu haben, denn schon 1788 befand sie sich wieder allein, ohne ihren Gatten, in Kopenhagen, wo sie denn auch bis zu ihrem Tode gelebt hat.

Müller, Christian, war einer der geschicktesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts in Holland und Friesland. Seine berühmtesten Werke sind die Orgeln in der grossen Kirche zu Haarlem, 59 Stimmen für 3 Manuale mit 12 Bälgen, in der Jakobinerkirche zu Leuwerden, 38 Stimmen, in der lutherischen Kirche zu Rotterdam, in der reformirten Kirche zu Bewerwyk, in der Kirche zu Alkmar und in der lutherischen Kirche zu Arnheim. Während des Baues der riesigen Orgel der Stephanskirche zu Nymwegen, deren Entwurf und Einrichtung noch von ihm herrührt und die sein grösstes Werk geworden wäre, überraschte ihn 1770 der Tod. Sein Schüler und Gehülfe Koning setzte diese Arbeit fort und vollendete sie auch.

Müller, Christian Friedrich, Violinvirtuos, geboren zu Rheinsberg am 29. Decbr. 1752, Schüler von Salomo, wurde Kammermusiker in der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen. 1781 kam er auf einer Concertreise nach Kopenhagen, wo er die Sängerin Walther kennen lernte (s. d. Art. Müller, Caroline Friederike), sie veranlasste, sich von ihrem Manne zu trennen und mit ihr nach Stockholm entfloh. Hier wurde das Ehepaar für die Saison engagirt, machte dann 1782 eine erfolgreiche Concertreise nach England und kehrte 1783 nach Stockholm zurück, wo es aufs Neue für die Dauer von zehn Jahren gefesselt wurde. Einige Jahre später aber sah sich auch Christian Friedrich Müller von der flatterhaften Frau wieder verlassen. Sie ging nach Kopenhagen zurück, er blieb in Stockholm. 1801 unternahm er eine Kunstreise nach Petersburg und erwarb durch sein brillantes Violinspiel so hohe Anerkennung, dass ihm neben reichem pecuniärem Gewinn der Kaiser von Russland auch einen kostbaren Brillantring verehrte. Nach einem halben Jahre kehrte er nach Stockholm zurück, wo er auch bis zu seinem 1809 erfolgten Tode gelebt hat.

Müller, Christian Gottlieb, geboren am 6. Febr. 1800 zu Nieder-Oderwitz bei Zittau, war der Sohn eines Leinewebers, welcher neben seinem kümmerlichen Handwerk durch Aufspielen zum Tanze seine Lage zu verbessern suchte. Auch der Knabe lernte neben der Weberei mehrere Instrumente spielen, und da er dem Handwerk keinen Geschmack abgewinnen konnte, zum Studium der Theologie, dem er sich gern gewidmet hätte, aber die Mittel fehlten, so trat er bei dem Stadtmusikus zu Zittau in die Lehre. Nach absolvirter sechsjähriger Lehrzeit fand er Condition in Wurzen, dann in Göttingen. Von hier aus lernte er Spohr in Kassel kennen, der ihn an C. M. von Weber in Dresden empfahl. Da aber Weber eine geeignete Stellung für ihn nicht vermitteln konnte, so musste er, um den Lebensunterhalt zu gewinnen, wieder zur Tanzmusik greifen, bis er endlich, zwei Jahre später, in ein Musikchor nach Leipzig berufen wurde, wo es ihm dann auch bald gelang, als Violinist eine Stellung im Orchester des Theaters und des grossen Concerts zu gewinnen. Nebenbei beschäftigte er sich fleissig mit Unterrichten und mit Correkturen. Im J. 1829 wählte ihn der Orchesterverein Euterpe zu seinem Dirigenten, und der Aufschwung dieser noch jetzt in Flor stehenden Gesellschaft datirt hauptsächlich von der rastlosen Thätigkeit Müller's her. 1838 wurde er Stadtmusikdirektor in Altenburg und starb hier am 29. Juni 1863. Er hat zwei Opern »Rübezahl« und »Oleandro« hinterlassen; ausserdem existiren von seiner Composition Sinfonien in *G-moll*, *D-dur*, *C-moll*, die öfter aufgeführt worden sind, mehrere grössere Gesangwerke mit Orgel und Blasinstrumenten, welche auf den Musikfesten zu Altenburg 1835 und Eisenberg 1836 namhaften Erfolg hatten, mehrere Ouverturen, Concerte und eine grosse Menge von Gesängen und Tänzen. Sein Sohn Max, geboren am 19. Juni 1842, lebt gegen-

wärtig als Professor der Musik an der West-Chester-Akademie in West-Chester (Pennsylvanien).

Müller, Christian Heinrich, geboren am 10. Octbr. 1734 zu Halberstadt, war einer der gediegensten Orgelspieler seiner Zeit und starb als Domorganist in seiner Vaterstadt am 29. Aug. 1782. Bei seinen Zeitgenossen erfreute er sich auch als Componist von Kirchenstücken eines grossen Rufes, doch ist ausser einigen vierhändigen Claviersonaten nichts im Druck erschienen.

Müller, Donat, geboren am 3. Jan. 1804 zu Biburg in Baiern, wurde Singknabe am Dome zu Augsburg und genoss hier, während er das St. Annen-Gymnasium besuchte, den Unterricht des Dom-Kapellmeisters Franz Bühler (s. d.). Schon im J. 1820 wurde er als Organist an der Kreuzkirche angestellt, 1826 in gleicher Eigenschaft an der Maximilianskirche. 1837 wurde er Musikdirektor an der St. Georgskirche und 1839 in dieselbe Stellung an der St. Ulrichskirche berufen. Donat M. hat sich durch zahlreiche Kirchencompositionen einen Namen gemacht; auch an mehreren Opernstoffen soll er sich versucht haben, wovon indessen nichts bekannt geworden ist.

Müller, Elise, Tochter des Doctor Wilhelm Christian M. (s. d.) und Schwester von August Wilhelm M. (s. d.), geboren zu Bremen 1782, hat sich um das Musikleben in ihrer Vaterstadt grosse Verdienste erworben. Neben der umsichtigen Leitung einer Töchter-Erziehungsanstalt gewann sie noch Zeit, viele Pianofosteschüler zu unterrichten und selbst als Pianistin aufzutreten, und excellirte in der Wiedergabe der Beethoven'schen Clavierwerke ebenso, wie ihr Bruder als Quartettspieler. In Gemeinschaft mit ihm wurde sie eine der Haupttriebfedern zur Gründung der Singakademie in Bremen.

Müller, Franz (Karl Friedrich), geboren 1806 zu Weimar und im Alter von 70 Jahren als Regierungsrath daselbst gestorben, hat sich als Schriftsteller in dem Kampfe über und für die Wagner'sche Musikrichtung besonders hervorgethan. Er schrieb eine Anzahl mehr oder minder umfangreicher Bücher, welche den Zweck verfolgten, das Publikum über den Inhalt der einzelnen Wagner'schen Kunstwerke zu orientiren; als das wichtigste darunter wird »Richard Wagner und das Musikdrama« genannt. Ein Werth für die Kunstgeschichte ist allen diesen dilettantischen Versuchen nicht beizumessen.

Müller, Franz Friedrich Georg, Violinist, s. Müller, Gebrüder I.

Müller, Friedrich, geboren am 10. Decbr. 1786 zu Orlamünde im Herzogthum Sachsen-Altenburg, war der Sohn des dortigen Stadtmusicus. Schon 1802 wurde er nach Rudolstadt berufen und hier als Violoncellist und Clarinettist bei der Kapelle angestellt. Später wurde er Führer der zweiten Violine und erhielt den Titel eines Hofmusicus, bevorzugte aber nach wie vor die Clarinette, welche er mit grosser Virtuosität behandelte. In Folge seiner umfassenden praktischen Kenntniss der Instrumente erhielt er 1816 den Auftrag, die Militärmusik neu zu organisiren und unterzog sich dieser Aufgabe mit so viel Eifer und Geschicklichkeit, dass er mit der Leitung der Militärmusik und der Direktion der Hofblasemusik betraut und zum Kammermusicus ernannt wurde. Als 1831 der Kapellmeister Eberwein starb, wurde er zum Dirigenten der fürstl. Kapelle mit dem Prädikat als Musikdirektor befördert, und 1835 ernannte ihn der Fürst zum wirklichen Hofkapellmeister. 1853 wurde ihm zur Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums der Rang eines fürstl. Rathes verliehen; im folgenden Jahre trat er in den wohlverdienten Ruhestand. Auf seinen Kunstreisen, die er als Clarinettist in seinen jungen Jahren unternahm, trat er in Berührung mit den ausgezeichnetsten Künstlern der Zeit, wie L. Spohr und Fr. Schneider, und blieb auch in der Folge in freundschaftlichen Beziehungen zu denselben. Von seinen zahlreichen Compositionen sind hervorzuheben zwei Sinfonien für grosses Orchester, ein Preisquartett für Clarinette, Violine, Viola und Violoncell, mehrere Hymnen für Gesang und Orchester, besonders aber viele Bravourstücke für Blasinstrumente, namentlich für die Clarinette.

Müller, G., starb im November 1867 mit dem Titel eines Concertmeisters in Darmstadt. Ueber sein Leben ist nichts bekannt geworden, aber er verdient Erwähnung als einer der selten auftretenden grossen Virtuosen auf dem Contrabass. — Ein anderer G. (Georg?) Müller, aus Augsburg gebürtig, hat sich zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts in Süddeutschland als Orgelbauer einen berühmten Namen erworben. Das bedeutendste unter seinen Werken ist die 1695 erbaute schöne Orgel in der Kirche Assumptionis V. B. zu Solesino.

Müller, Georg, geboren am 4. Octbr. 1799 zu Orlamünde im Herzogthum Sachsen-Altenburg, jüngster Bruder von Friedrich M. (s. d.), wurde gleichfalls schon als Knabe von seinem Vater auf den verschiedensten Instrumenten praktisch unterrichtet und auch im J. 1814 in der fürstl. Kapelle zu Rudolstadt als Contrabassist und bei der Hofmusik als erster Fagottist angestellt. Später erhielt er den Titel eines Hofmusikus und starb als solcher 1862. Auch hat er eine Musikalien-, Verlags- und Sortimentshandlung gegründet, welche sich durch gute Verlagsartikel auszeichnete.

Müller, Gebrüder I. — Unter diesem Namen haben sich die sämmtlich in Braunschweig geborenen vier Söhne des Aegidius Christoph M. (s. d.) vom Jahre 1831 ab als die ausgezeichnetsten Quartettspieler, welche man bis dahin je gehört, einen europäischen Ruf erworben. Sie waren alle vier gleichfalls in Braunschweig angestellt, und zwar der älteste Bruder: Karl Friedrich, Violinist, geboren am 11. Novbr. 1797, als Concertmeister; der zweite Theodor Heinrich Gustav, Bratschist, geboren am 3. Decbr. 1799, als Sinfoniedirektor; der dritte, August Theodor, Violoncellist, geboren am 27. Septbr. 1802, als Kammermusiker; und der jüngste: Franz Ferdinand Georg, Violinist, geboren am 29. Juli 1808, als Kapellmeister. Den Grund zu ihrer Kunstfertigkeit legten die Brüder sämmtlich bei ihrem Vater. Nur der älteste, Karl, kam 1811 nach Berlin, wo er den Unterricht W. Möser's genoss und so bedeutende Fortschritte machte, dass er trotz seiner Jugend schon im folgenden Jahre als königl. Kammermusiker angestellt wurde. 1817 nach Braunschweig zurückgekehrt, machte er mit seinem Vater mehrere Kunstreisen durch Deutschland. Die empörende Strenge des Herzogs Karl, der seinen Künstlern verbot, ausser dem Theaterdienst sich in keiner Weise an dem Musikleben der kleinen Residenz zu betheiligen, veranlasste die Gebrüder M., nachdem sie es durch den eisernsten Fleiss im Quartettspiel zu einer ungewöhnlichen Höhe gebracht hatten, ihren Abschied zu fordern. Zwar machte die bald darauf ausbrechende Revolution von 1830 der Willkürherrschaft des Herzogs Karl ein plötzliches Ende, und das neue Gouvernement beeilte sich, die ausgezeichneten Künstler auf's Neue zu fesseln, aber die gewonnenen Resultate des fleissigen Zusammenspiels sollten nun nicht ungenützt bleiben. Sie unternahmen daher 1831 einen Probeausflug nach Hamburg, der vom besten Erfolge gekrönt war, und 1832 einen zweiten nach Berlin, wo sie anfangs nur wenig Anklang fanden, bald aber das Publikum förmlich begeisterten. Damit war ihr eigentlicher Kunstberuf entschieden. 1833 besuchten sie Bremen, Leipzig, Dresden, Wien, München, Paris, Karlsruhe, Frankfurt; 1837 den Rhein von Aachen bis Köln; 1838 Kopenhagen und Holstein; 1839 Prag, Berlin, Stettin; 1840 Erfurt, Kassel und den Rhein; 1844 Ostpreussen; 1845 Petersburg, Dorpat, Riga; 1852 Holland; 1853 Breslau und Wien, und überall, wohin sie kamen, fanden sie eine gleich begeisterte Aufnahme. In diesem Quartette spielte Karl, der älteste, die erste Violine und Georg, der jüngste, die zweite, Gustav die Bratsche und Theodor das Cello. Im J. 1855 machte der Tod diesem innigen Zusammenwirken ein Ende: Georg starb am 22. Mai und Gustav folgte ihm schon am 7. Septbr. desselben Jahres nach. Karl starb am 4. April 1873 und Theodor am 20. Octbr. 1875.

Müller, Gebrüder II. — Nachdem der im vorstehenden Artikel genannte Quartettverband durch den Tod zerrissen worden war, bildete sich aus den vier Söhnen jenes ältesten Bruders Karl Friedrich M. ein neues Quartett.

Es waren dies Bernhard, geboren am 24. Febr. 1825, Bratschist; Karl, geboren am 14. April 1829, erste Violine; Hugo, geboren am 21. Septbr. 1832, zweite Violine; Wilhelm, geboren am 1. Juni 1834, Violoncello. Dieses neue Quartett, aufgewachsen unter den Augen und in der Schule des berühmten Vaters und seiner Brüder, wurde in Meiningen gefesselt; alle vier erhielten den Titel Kammervirtuosen, Karl ausserdem den eines Concertmeisters. Aber mit Anfang des Jahres traten sie in die Fusstapfen ihrer Vorgänger, unternahmen gleichfalls grosse Concertreisen und fanden enthusiastische Aufnahme, namentlich in Berlin, Petersburg, Kopenhagen und anderen grossen Städten. Im Frühjahr 1866 wählten sie Wiesbaden als bleibendes Domicil, doch schon im Octbr. desselben Jahres erhielt Karl einen sehr vortheilhaften Ruf als städtischer Musikdirektor in Rostock, und als er diesen Ruf annahm und dorthin übersiedelte, folgten ihm die Brüder nach und erhielten Anstellungen im Rostocker Orchester. In der Saison 1867 erwachte der Wandertrieb von neuem, da aber Karl durch seine Stellung in Rostock gefesselt war, so übernahm Leopold von Auer (s. d.) die Führung der ersten Violine, und die Kunsterfolge wurden dadurch ungeschmälert. Im Frühjahr 1873 wurde der Cellist Wilhelm M. an de Swert's Stelle in die königl. Kapelle nach Berlin berufen und geniesst in dieser Stellung, sowie als Lehrer an der königl. Hochschule für Musik eines guten Rufes.

Müller-Hartung, Karl Wilhelm, Professor der Musik zu Weimar, wurde geboren am 19. Mai 1834 zu Stadt Sulza. Er besuchte das Gymnasium zu Nordhausen und bezog 1852 die Universität Jena, seinen bleibenden Aufenthalt in Weimar nehmend, um nach dem Willen seiner Eltern Theologie zu studiren. Hier erwachte aber die Liebe zur Musik in ihm mit solcher Stärke, dass er seine theologischen und philologischen Studien gänzlich aufgab und nach Eisenach ging, um sich unter Kühmstedt's Leitung ganz der Kunst zu widmen. Nachdem er sich 1857 mit wenig Neigung und Glück als Theater-Musikdirektor versucht hatte, übernahm er 1859 Kühmstedt's Stellung als Musikdirektor und Professor der Musik am Seminar zu Eisenach. 1865 wurde er nach Weimar berufen, wo er als Hofkapellmeister thätig ist. Von seinen Compositionen erfreuen sich namentlich die Psalmen und Orgelsonaten eines guten Rufes.

Müller, Heinrich Fidelis, geboren zu Fulda am 23. April 1837, früher katholischer Geistlicher in Badenheim bei Frankfurt a. M., lebt jetzt als katholischer Geistlicher in Fulda; er muss als einer der wenigen Männer hier mit Auszeichnung genannt werden, welche sich um die Hebung und Förderung des Schul- und Volksgesanges in ihren vaterländischen Gauen die grössten Verdienste erworben haben.

Müller, Heinrich Friedrich, s. den Artikel Müller, Aegidius Christoph.

Müller, Hermann, geboren am 4. Juni 1817 zu Stralsund, erhielt den ersten Unterricht in seiner Vaterstadt, ging dann aber 1832 zu Fr. Schneider nach Dessau, bei dem er vier Jahre lang eifrig studirte und von ihm als einer seiner begabtesten und kenntnissreichsten Schüler entlassen wurde. Nachdem er einige Zeit in Stralsund privatisirt hatte, erhielt er einen Ruf als Lehrer an das königl. Pädagogium zu Putbus, in welcher Thätigkeit er der Musik manchen trefflichen Jünger gewonnen hat. Später vereinigte er diese Stellung auch noch mit der eines Organisten an der Schlosskapelle.

Müller, Hippolyt, Professor am Conservatorium und erster Violoncellist der königl. Hofkapelle zu München, wurde geboren am 16. Mai 1834 zu Hildburghausen, wo er den ersten Unterricht von seinen Eltern erhielt. Er machte so ausserordentliche Fortschritte, dass er schon in seinem elften Lebensjahre mit grossem Beifall öffentlich auftreten konnte. Später wurde Joseph Menter sein Lehrer im Violoncellospiel. In obiger Stellung, die er seit 18.. bekleidet, hat er viele treffliche Schüler gebildet.

Müller, Hugo, s. Müller, Gebrüder II.

Müller, Johann Christian, geboren zu Langen-Sohland bei Bautzen, ibte als Präfekt eines Singchors in Lauban grossen Einfluss auf das dortige Musikleben aus. 1778 kam er nach Leipzig und fand im Breitkopf'schen Hause die gastfreundlichste Aufnahme. Hiller stellte ihn darauf als Violinist beim Orchester des Theaters und des grossen Concertes an; er starb aber schon 1796 in den besten Jahren. Fast berühmter noch als durch sein Violinspiel ist Johann Christian M. durch seine Virtuosität auf der Harmonika geworden, für welches Instrument er auch eine »Anleitung zum Selbstunterricht« geschrieben hat.

Müller, J. G., geboren am 14. Juli 1813 zu Syhra bei Geithain. Im J. 1827 kam derselbe auf das Proseminar zu Rochlitz und 1829 auf das königl. Landes-Schullehrerseminar in Friedrichstadt-Dresden. Nach wohlbestandener Prüfung fasste er den Plan, wo möglich für immer in Dresden zu bleiben, wozu besonders das öftere Anhören der vorzüglichen Musik in der katholischen Hofkirche die Veranlassung bot. Im Laufe der Zeit wurde M. mit dem Hofkapellmeister Reissiger näher bekannt, der ihn zum Fortstudiren in der Harmonielehre und dem Contrapunkt ermunterte und sich erbot, ihm die Erstlingsversuche in der Composition zu corrigiren und ihm freien Eintritt zu den Opernvorstellungen des Hoftheaters zu verschaffen. Im J. 1840 wurde M. von dem ältesten Dresdener Männergesangverein »Orpheus« zum Dirigenten erwählt. Die Zeit der vierziger Jahre war den Bestrebungen der Männergesangvereine ganz besonders günstig und M. erhob den Verein nicht nur zu einem der ersten Dresdens, sondern zu einem weit über Sachsens Gränzen hinaus berühmten, der bei verschiedenen Gesangfesten den ersten Preis erhalten hat. Es erschienen nun im Laufe der Jahre viele vierstimmige Gesänge für Männerstimmen von ihm, die mehrere Auflagen erlebten und in die meisten Vereinsliederhefte übergegangen sind. Hierher gehören namentlich: »Freier Männer freies Wort«, »Frisch auf und lasst Trompeten schallen«, »Wo fremde Sterne prangen«. Auch erschien von ihm eine Liedersammlung in drei Heften für Volksschulen bei B. Friedel in Dresden, welche bereits in achter Auflage vorliegt. Im J. 1860 wurde M. zum Cantor und Musikdirektor an der Dreikönigskirche zu Neustadt-Dresden erwählt, in welcher Stellung er sich noch befindet. Bei Gelegenheit der 40jährigen Jubelfeier des »Dresdener Orpheus« erhielt derselbe vom König Albert von Sachsen das Ritterkreuz zweiter Klasse vom Albrechtsorden.

Müller, Johann Heinrich, wurde am 19. März 1781 zu Königsberg in Preussen geboren und studirte die Rechte. Eine unwiderstehliche Liebe zur Musik aber veranlasste ihn, das Studium aufzugeben, und er begab sich nach Halle, um dort unter Türk's Leitung sich ganz der Composition zu widmen. Indessen zwang ihn der endliche Mangel an Mitteln, auch die praktische Seite der Kunst nicht zu vernachlässigen, und er wählte, um sich dereinst eine bürgerliche Existenz schaffen zu können, die Violine als sein Instrument. Er ging nach Paris und bildete sich unter Kreutzer zu einem trefflichen Geiger aus. Als solcher fand er Stellung in der Hofkapelle zu Wien und wurde 1803 von hier nach Petersburg berufen, um die Direktion des deutschen Theaterorchesters zu übernehmen. Die Stellung sagte seinen Neigungen indessen nicht zu, und als sein Contract abgelaufen war, nahm er daher seinen Abschied, um sich ganz der Composition zu widmen und seinen Lebensunterhalt nebenbei mit Unterrichten zu verdienen. Dazu aber war nöthig, dass er Clavier spielen konnte, und es giebt ein Zeugniss für seinen ernsten Willen und seine Energie, dass er sich ein ganzes Jahr hindurch in die Einsamkeit einer entlegenen Vorstadt völlig vergrub und für seine Freunde buchstäblich verschwand, um ohne Unterbrechung studiren zu können. Als ein Mann, der kaum mit den Tasten Bescheid wusste, war er verschwunden, als ein ausgezeichneter Clavierspieler kehrte er in den Kreis der Künstler zurück

und wurde nun bald ein gesuchter und gut bezahlter Lehrer. Auch in der Theorie und Composition verdankt ihm mancher später berühmt gewordene Musiker seine Ausbildung, u. A.: Field, Lafont, Böhm, Sussmann. Ausser mehreren trefflichen Etudenwerken sind von seinen Compositionen das Oratorium »Der Erzengel Michael«, der 147. Psalm mit lateinischem Text, der 84. Psalm für die russische Kirche und mehrere Quartette zu nennen. Er starb an seinem 45. Geburtstage, den 19. März 1826 zu Petersburg.

Müller, Johann Immanuel, wurde am 1. Jan. 1774 zu Schloss Vippach im Herzogthum Weimar geboren. Sein Vater, ein musikalisch gebildeter Landmann, unterrichtete den Sohn im Violinspiel, der Schlosscantor und später der Pastor Asmann übernahmen die Unterweisung auf dem Clavier und zwar mit solchem Erfolge, dass der Knabe schon im neunten Lebensjahre die Begleitung des Gemeindegesanges an der Orgel übernehmen konnte. 1785 schickte ihn der Vater auf die Schule nach Erfurt. Hier trat er in den Singchor ein und wurde noch speciell im Gesange von dem Musikdirektor Weimar unterrichtet. Später vervollkommnete er sich im Clavier- und Orgelspiel unter dem Musikdirektor Kluge und trieb Compositionsstudien bei Kittel. 1795 wurde er Organist an der Reglerkirche zu Erfurt, welche Stelle er aber bald mit der als Cantor, Organist und Schullehrer im Dorfe Kerbsleben bei Erfurt vertauschte. 1810 kam er abermals nach Erfurt und zwar als Cantor bei der Kaufmannskirche, und wurde 1820 zugleich Musikdirektor am Gymnasium. Er starb zu Erfurt am 25. April 1839. Von seinen Compositionen, Messen, Sinfonien und Claviersachen sind nur wenige gedruckt worden.

Müller, Johann Michael, geboren am 14. Aug. 1772 zu Schwetzingen, wurde von dem Herzoge Karl von Zweibrücken seiner vielversprechenden Anlagen wegen nach Paris geschickt, um hier auf dem Conservatorium als Violinspieler ausgebildet zu werden. Hier blieb er drei Jahre und ging dann 1789 nach der Schweiz. In Bern übernahm er die Direktion der Concerte, folgte aber schon bald wieder einem Rufe als Musikdirektor nach Baireuth. Auch hier hielt er sich nicht lange auf, sein unruhiges Wesen liess ihn die Carriere eines reisenden Virtuosen ergreifen und er durchzog nun, überall mit grossem Erfolge concertirend, Deutschland, Ungarn und die Schweiz. 1802 folgte er einem Rufe als erster Concertgeiger nach Frankfurt a. M., wo ihm nach Cannabich's Tode auch die Direktion der Oper übertragen wurde. Hier verheirathete er sich mit der Sängerin Marie Elise Thau, aus Karlsruhe gebürtig. 1804 finden wir ihn schon wieder als Concertmeister in Weimar, 1806 in gleicher Stellung in Breslau, wo er nach C. M. von Weber's Abgange auch wieder die Direktion der Oper übernahm. Aber auch Breslau verliess er 1808 schon wieder, um mit seiner Gattin grössere Kunstreisen zu machen, und kam dann auf Empfehlung des Herzogs Eugen von Württemberg als Concertist und zweiter Orchester-Direktor nach Stuttgart. Hier endlich liess er sich fest nieder, einen Zwischenraum von drei Jahren abgerechnet, in welchen er als Concertmeister in der Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Wien thätig war. Er starb in Stuttgart am 13. Decbr. 1835, allgemein geachtet als Mensch und als Künstler, welchem letzteren man nicht nur glänzende Virtuosität, sondern auch ausserordentlichen Fleiss im Einstudiren und Umsicht und Pünktlichkeit in der Leitung der Aufführungen nachrühmte. — Seine Gattin, in Stuttgart als Sängerin angestellt und beim Publikum sehr beliebt, überlebte ihn, trat aber als pensionirte königl. Hofsängerin in den Ruhestand.

Müller, Iwan, einer der grössten Clarinettvirtuosen, wurde geboren am 3./15. Decbr. 1786 in der Nähe von Reval. Ueber seine musikalischen Lehrjahre ist nichts bekannt geworden, aber 1809 liess er sich in Paris hören und von 1812 ab kannte ihn fast die ganze Welt als den grössten Künstler auf seinem Instrumente. 1814 war er wieder in Paris und legte seine an der Clarinette gemachten Erfindungen und Verbesserungen einer Prüfungscommission vor. Die weisen Herren verwarfen zwar die Neuerungen, aber zwei Jahre später

wurden die verbesserten Instrumente dennoch bei allen französischen und belgischen Regimentern eingeführt. Er blieb in Paris bis 1820 und ging dann ıbermals auf Reisen, besuchte Deutschland, die Schweiz, England; hie und da iess er sich, wie z. B. in Kassel und an anderen Orten, wohl auf kurze Zeit 'esseln, aber das waren immer nur kleine Unterbrechungen seiner Wanderzüge, ›is er sich endlich von 1826 ab als Professor am Conservatorium zu Paris iederliess. Ende der vierziger Jahre trieb es ihn indessen abermals auf die Vanderschaft, er berührte die verschiedensten Orte Deutschlands und starb am l. Febr. 1854 zu Bückeburg. Den Charakter seiner eminenten und feurigen 'irtuosität tragen auch alle seine Compositionen, die er meist für sich selbst eschrieben hat. Seine »*Gamme pour la nouvelle Clarinette*«, 1825 zu Berlin rschienen, wo er sich damals längere Zeit aufhielt, gilt noch heute als ein refflíches Uebungsbuch für angehende Clarinetten-Virtuosen.

Müller, Luise, geboren am 24. Juli 1763 zu Göttingen, war eine Tochter les dortigen Concertmeisters Kress und nachherige Gattin eines Schauspielers Müller. Ihr schöner Sopran verwandelte sich später in einen noch schöneren Alt, und zu Schröder's Zeiten in Hamburg galt sie als eine der grössten Sängerinnen Deutschlands. Auf grösseren Reisen, die sie auch bis nach Amsteram führten, bewährte sie diesen Ruf vollkommen. Sie soll auch eine bedeuende Clavierspielerin gewesen sein und sich besonders durch den Vortrag Bach'scher Compositionen ausgezeichnet haben. Später wurde sie als grossherzogl. Kammersängerin nach Strelitz berufen, und hier blieb sie bis 1820 auf der Bühne thätig. Dann trat sie ins Privatleben zurück und wurde eine berühmte ınd viel in Anspruch genommene Musik- und Gesanglehrerin. Sie hat viele Schüler und Schülerinnen gebildet, auch die Ausbildung ihres berühmt gewor-enen Sohnes Karl Friedrich M. (s. d.) ist ja fast lediglich ihr Werk ge-vesen. Sie starb im August 1829.

Müller, Marianne, geborene Hellmuth, Sängerin beim königl. Nationalheater zu Berlin, geboren 1770 zu Mainz, war die Tochter des Mainzischen Iofmusikers Hellmuth und dessen Gattin Franziska, einer nicht unbedeutenden Sängerin. Sie betrat 1780 in Bonn zum ersten Male die Bühne und wurde 788 als erste Sängerin nach Berlin berufen. Hier verheiratete sie sich 1792 ıit einem Regierungsbeamten Müller. Bald nach 1815 wurde sie pensionirt ıd zog sich zu einer Tochter nach Ruppin zurück, war an ihrem Lebensbende aber wieder in Berlin, wo sie auch am 30. Mai 1851 im 81. Lebensjahre tarb. Ihre Stimme soll nur klein, aber der Ton ungemein lieblich und der 'ortrag wundervoll gewesen sein.

Müller, Marie Elise, geborene Thau, s. Müller, Johann Michael.

Müller, Matthias, Instrumentenmacher in Wien, erfand im J. 1800 ein Doppelclavier, auf welchem zwei Personen von zwei verschiedenen Seiten zuleich spielen konnten. Er nannte das Instrument Dittanaklasis (s. d.).

Müller, Peter, wurde geboren am 18. Juli 1791 zu Kesselstadt bei Ianau, absolvirte das Gymnasium in Hanau und bezog 1809 die Universität Ieidelberg, um nach dem Willen seiner Eltern Theologie und Pädagogik zu tudiren. 1813 siedelte er nach Giessen über, und hier erwachte die von Jugend uf stark gewesene Liebe zur Tonkunst derart, dass er neben seinem Brodtudium sich auch eifrig mit musikalischen Studien beschäftigte. Nachdem er 816 ordinirt worden und ein Jahr lang in Gladenbach als Rector angestellt ewesen war, wurde er in gleicher Eigenschaft und als Seminarlehrer nach 'riedberg versetzt. Als Früchte seiner auch auf dem musikalischen Gebiete eachtenswerthen Thätigkeit sind Adagio's, Präludien und fünfzig Choräle für ie Orgel, Choräle für Männerstimmen, Männerchöre und auch eine Gesangehre für Volksschulen erschienen, welch letztere von einem sachkundigen und einem pädagogischen Blick Zeugniss ablegt. Von seinen grösseren Composiionen, Quintetten und einer Oper »Claudine von Villa Bella« ist bis jetzt

nichts im Druck erschienen. Seit dem Jahre 1838 lebt Peter M. als Pfarrer der vereinigten Pfarreien Staden und Stammheim in der Wetterau.

Müller, Richard, geboren am 25. Jan. 1830 zu Leipzig, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater Christian Gottlieb M. (s. d.). Er wurde Schüler der Thomasschule, erster Präfect des Singchors und erfreute sich als Alumnus der Anstalt auch des Rathes und der thätigen Unterstützung bei seiner musikalischen Ausbildung von M. Hauptmann. 1849 begründete er den akademischen Gesangverein »Arion«, der unter seiner umsichtigen Leitung zu einem der besten Gesangvereine Leipzigs aufgeblüht ist. Auch ist Richard M. Musiklehrer an der Thomas-, Nicolai-, Real- und ersten Bürgerschule daselbst und hat sich durch Quartette für gemischten und Männerchor, Lieder für eine Singstimme u. A. auch als Componist vortheilhaft bekannt gemacht.

Müller, Selmar, geboren am 4. Novbr. 1819 zu Elbingerode im Harz, ging zu seiner musikalischen Ausbildung nach Berlin, wo er Schüler der Akademie wurde und in deren öffentlichen Sitzungen in den J. 1842 bis 1845 Preise der Anerkennung erhielt. Erschienen sind von seinen Compositionen Lieder für eine Singstimme, Chöre, Gesanghefte für Schulen; an grösseren Arbeiten werden Cantaten, Motetten, eine Sinfonie, ein Trio und auch eine Oper »Richard« genannt, von denen aber im Drucke bisher nichts bekannt geworden ist. Selmar M. lebt als Musiklehrer am Seminar zu Wolfenbüttel.

Müller, Theodor Amadeus, Sohn von August Eberhard M. (s. d.), wurde geboren am 20. Mai 1798 zu Leipzig, genoss im väterlichen Hause eine ausgezeichnete Bildung, und sein Talent entwickelte sich schnell. Nachdem er aus dem Feldzuge von 1815 heimgekehrt war, fand er Anstellung als Violinist an der Hofkapelle zu Weimar und erregte hier die Aufmerksamkeit der damaligen Erbgrossherzogin Maria Paulowna derart, dass diese ihn behufs weiterer Ausbildung zu L. Spohr nach Cassel schickte. In dieser Schule bildete er sich zu einem bedeutenden Virtuosen aus, der aber ein ansässiges, ruhiges Leben dem Reisen vorzog. Er hat Weimar bis zu seinem am 11. März 1846 erfolgten Tode nicht verlassen. Von seinen Compositionen für Orchester, für eine und zwei Violinen u. a. ist nur wenig im Druck erschienen. — Seine Gattin, Tochter des Musikdirektors Riemann in Weimar, geboren im J. 1800, war in ihren jüngeren Jahren eine tüchtige Clavierspielerin und brave Sängerin, ging aber später gänzlich zum Schauspiel über.

Müller, Theodor Heinrich Gustav, s. Müller, Gebrüder II.

Müller, Wenzel, der bekannteste unter allen Volkscomponisten, wurde geboren am 26. Sept. 1767 zu Türnau in Mähren. Ein Schulmeister in dem Flecken Altstadt war sein erster Präceptor in der musikalischen Kunst, später wurde ihm Dittersdorf Freund und Lehrer. Im J. 1783 begann er seine öffentliche Laufbahn als Theaterkapellmeister in Brünn und kam 1786 in derselben Eigenschaft an das Marinelli'sche Theater nach Wien. Im J. 1808 wurde seine später als Therese Grünbaum (s. d.) so berühmt gewordene Tochter als Sängerin nach Prag engagirt und der Vater übernahm in Folge dessen daselbst die Stellung eines Operndirektors. Das war aber eine ihm so gänzlich fremde und ungewohnte Sphäre, dass er seine Stellung sofort aufgab, als sich seine Tochter Therese 1813 mit dem Sänger Johann Christoph Grünbaum verheiratete und mit ihrem Gatten auf Kunstreisen ging. Er kehrte nach seinem lustigen Wien zurück und übernahm die Kapellmeisterstelle am Leopoldstädter Theater, die er bis an seinen Tod, noch als silberhaariger, aber rühriger Greis, verwaltete. Hatte er doch noch die Freude, dass auch seine geliebte Tochter von 1818 ab als erste Sängerin für das Wiener Hofoperntheater engagirt wurde. Er starb am 3. Aug. 1835 in dem Kurorte Baden bei Wien am Nervenfieber. Die Fruchtbarkeit Wenzel M.'s ist unglaublich, der Inhalt seiner Werke darum aber auch so seicht wie möglich. Mit seinen Sinfonien, Ouverturen, Messen u. s. w. hat er auch während seines Lebens an

rgend welchen Erfolg erzielt, desto grösseren aber mit seinen Compositionen ür das Theater, seinen Opern, Operetten, Singspielen, Pantomimen und Zauber-)ossen. Wir führen von den mehr als 200 Nummern dieses Genres nur an: Die Teufelsmühle«, »Das neue Sonntagskind«, »Die Schwestern von Prag«, Die travestirte Zauberflöte«, »Das Sonnenfest der Brahminen«, »Der Alpen-:önig und der Menschenfeind«, die ihn nicht nur bei den Wienern, sondern uch weit über Wien hinaus, selbst im Auslande, z. B. in England, zum Manne les Tages machten. Wenn diese seichten Werke auch sämmtlich mehr oder veniger der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind, so hat sich Wenzel M. damit doch fast fünfzig Jahre hindurch auf der Oberfläche der Strömung ınd als Liebling des Publikums erhalten. Manche der Lieder daraus, wie . B. das bekannte »Wer niemals einen Rausch gehabt« u. s. w. leben noch ieute im Munde des Volkes; er hat es eben verstanden, den richtigen, volks-hümlichen Ton zu treffen.

Müller, Wilhelm, Cellist, s. Müller, Gebrüder II.

Müller, Wilhelm Adolf, geboren 1793 zu Dresden, war Stadt-Cantor ınd Knabenschullehrer zu Borna und hat sich durch mancherlei recht instruk-ive Uebungsstücke für Clavier und Orgel bekannt gemacht. Weniger be-leutend sind eine Anzahl von Fantasien, Fugen u. dergl.; seine musikalischen Schulbücher dagegen haben höheren pädagogischen Werth. Er starb im J. 1859.

Müller, Wilhelm Christian, Doctor der Philosophie und Musikdirektor m Dom zu Bremen, wurde geboren am 7. März 1752 zu Wasungen bei Mei-ingen, und war schon als Knabe ein guter Sänger und Orgelspieler. Von 770 bis 1775 studirte er in Göttingen Theologie, nahm aber an dem Musik-eben der Stadt, namentlich an den von Forkel geleiteten Concerten regen Antheil. Nach vollendeten Studien war er vorübergehend Hülfsprediger und Erzieher in Kiel und Altona, machte dann eine grössere Reise durch Deutsch-and und liess sich 1778 als Vorsteher eines Erziehungs-Institutes zu Bremen ieder. Bei diesem Institute stiftete er 1782 ein Familienconcert, gründete ine musikalische Lesegesellschaft und erwarb sich überhaupt um die Musik-flege in Bremen grosse Verdienste. Dabei unterstützten ihn seine musikalisch ortrefflich erzogenen Kinder August Wilhelm (s. d.) und Elise (s d.) ufs Kräftigste. Die eigenen Compositionen Wilhelm Christian M.'s, die »Grab-egung Jesu« mit Declamation statt der Recitative, Festcantaten, Fantasien, Lieder haben wenig Bedeutung. Besser und vielfach anregend hat er als Schriftsteller mit zahlreichen Aufsätzen für die »Allgemeine musikalische Zeitung« n Leipzig und die »Cäcilia« gewirkt. Im J. 1817 wurde er pensionirt und nachte nun mit seiner Tochter eine grosse Reise durch Deutschland und talien, auf welcher er hauptsächlich die Notizen zu seinem bei Breitkopf und Härtel erschienenen zweibändigen Werke »Aesthetisch-historische Einleitungen n die Wissenschaft der Tonkunst« sammelte, dessen Inhalt indessen ungenau nd mangelhaft ist. Als ausübender praktischer Musiker galt er für einen üchtigen Clavier- und Cellospieler. Er starb am 6. Juli 1831 am Schlagfluss.

Müller, William, gegenwärtig neben Niemann für erste Tenorpartien an ler königl. Oper zu Berlin engagirt, wurde am 4. Febr. 1845 zu Hannover geboren. 13 Jahre alt, hatte er das Unglück, seinen Vater, einen armen Schuh-nacher, zu verlieren, und so musste er, der seiner schönen Stimme wegen schon Mitglied des Hannover'schen Domchors gewesen, auch auf den weiteren Besuch les Lyceums verzichten — — und zu einem Dachdeckermeister in vierjährige Lehre gehen. Er hielt wacker aus; mit den zunehmenden Jahren aber und ler sich prächtig entwickelnden Stimme wurde die Lust, Opernsänger zu verden, immer mächtiger in ihm, was er denn auch nach den mannigfachsten Schicksalen, nachdem er bei Heinrich Dorn, Lindhuldt und Karl Ludwig Fischer Gesangunterricht genossen und er hohe und höchste Gönner gefunden hatte, m 7. Octbr. 1868 mit seinem ersten, von glänzendem Erfolge begleiteten Auf-reten als »Joseph« auf dem Hoftheater zu Hannover erreichte. Seine nächsten

Partien waren: Ivanhoe in »Der Templer und die Jüdin« und »Tanhäuser«, die ein Engagement zur Folge hatten. Nachdem er als Liebling des Publikums sechs Jahre in Hannover gewirkt, nahm er ein brillantes Engagement am Stadttheater zu Leipzig an, von wo er, nach erfolgreichem Gastspiel, im J. 1876 nach Berlin an die königl. Oper berufen wurde. — Der trefflich geschulte Tenor W. Müller's ist von sympathischem, vollem Jugendklang; am glücklichsten entfaltet sich seine reiche gesangliche wie darstellerische Begabung in lyrisch-dramatischen Partien, doch leistet er auch schon jetzt in Heldentenorpartien, wie »Masaniello«, höchst Erfreuliches. L—l.

Müllner, Josepha, eine der vortrefflichsten Harfenvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts; ist 1769 in Wien geboren. 1798 unternahm sie eine Concertreise und gewann überall grossen Beifall. Sie war zugleich schöpferisch thätig, schrieb nicht nur viele Stücke für ihr Instrument, sondern auch Lieder, ein Streichquartett und selbst eine Oper »Der heimliche Bund«.

Münster, Joseph Joachim Benedikt, Not. Publ. und Musikdirektor in Reichenhall in Oberbaiern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, schrieb zwei in mehreren Auflagen erschienene Werke über Gesang: »*Musices Instructio in Brevissimo Regulari Compendio radicaliter data*«, d. i.: Kürzest doch wohl gründlicher Weg und wahrer Unterricht, die edle Singkunst, deren Regeln gemäss recht aus dem Fundament zu erlernen (1. Aufl., Schwäbisch-Hall, 1732; 5. Aufl., Augsburg, 1756) und »*Scala Jakob Ascendendo et Descendendo*«, d. i. Kürzlich doch wohlgegründete Anleitung und vollkommener Unterricht, die edle Choralmusik, deren Regeln gemäss recht aus dem Fundament zu erlernen (1. Aufl., Augsburg, 1743, 2. Aufl. 1756). Ferner erschienen von ihm kirchliche Gesänge und auch einige Instrumentalwerke.

Müthel, Johann Gottfried, ist 1729 zu Möllin im Sachsen-Lüneburgischen geboren und früh zum Musiker erzogen; in seinem 17. Jahre wurde er Kammermusikus und Hoforganist am herzogl. Mecklenburg-Schwerin'schen Hofe und erhielt nach einigen Jahren Urlaub zu einer Studienreise durch Deutschland. Er ging zunächst zu Joh. Seb. Bach, um bei diesem Clavier, Orgel und Composition zu studiren und wohnte bei dem Meister im Hause; nach dessen Tode hielt er sich noch längere Zeit bei dem Schwiegersohne Bach's, bei Altnikol in Naumburg auf und suchte auch Behufs seiner weiteren Ausbildung den fernern Verkehr mit Ph. Em. Bach in Potsdam und Berlin. In Mecklenburg, wohin er wieder zurückkehrte, blieb er nur noch zwei Jahre und übernahm dann die Direktion einer kleinen Kapelle in Riga, später die Organistenstelle an der Hauptkirche daselbst. Er war einer der grössten Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit und hat auch manche schätzbare Composition geliefert, von denen indess nur wenig gedruckt ist.

Muffat, Georges, einer der bedeutendsten Instrumentalcomponisten des 17. Jahrhunderts, mit Couperin der einflussreichste Förderer des Clavierstils. Er hatte, nach seiner eigenen Angabe in der Vorrede seiner Balletstücke »*Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae*« (Augsburg, 1685) sechs Jahre in Paris die Lully'sche Art fleissig studirt, war dann bis 1675 Organist am Strassburger Münster, wurde von hier durch den Krieg vertrieben, ging nach Wien, von da nach Rom und ward gegen 1690 Organist und Kammerdiener beim Erzbischof von Salzburg, 1695 aber fürstl. Passauischer Kapell- und Pagenhofmeister, und als solcher starb er am 23. Febr. 1704. Jenes oben erwähnte Werk enthält 50 Stücke für 4 oder 8 Geigen mit dem Bass continuo. Ein ähnliches Werk: »*Florilegium secundum*« (Passau, 1698) ist seinem letzten Herrn, dem Bischof von Passau, Johann Philipp Grafen von Lamberg dedicirt und enthält ausser 62 solcher Stücke, in der, in italienischer, französischer, lateinischer und deutscher Sprache vorgesetzten Vorrede schätzenswerthe theoretische Auseinandersetzungen: 1) *De contactu*, von Applicirung der Finger, 2) *De plectro*, wie man den Bogen führen soll, 3) *De tempore*, vom Takt, 4) *De usu apud Lullianos*, was bei den Lullisten im Brauch und 5) *De orn*

mentis, von der zierlichen Manier. Ein drittes Werk endlich: »*Apparatus musico-organisticus*«, das 1695 in Augsburg erschien und dem Kaiser Leopold I. gewidmet ist, wurde wie für die Entwickelung des Orgel- auch, was damals noch ziemlich gleichbedeutend war, des Clavierstils hochbedeutsam, indem in den 12 Toccaten, der Ciacona, Passacaglia und der Arie, die es enthält, das Figurenwerk energischer dem ganzen Organismus eingewirkt ist, mehr noch als bei den Vorgängern Gabrieli, Frescobaldi u. s. w., wenn auch noch nicht in der einheitlichen Weise, wie bei seinem Zeitgenossen Couperin.

Multiplication der Verhältnisse, s. Verbindung der Verhältnisse.

Mundharmonica ist eine vervollkommnete Maultrommel (Brummeisen) mit mehreren Zungen; aber auch jenes Kinderinstrument heisst so, bei welchem in einem Metallplättchen 4 bis 10 in den Accord gestimmte Zungen durch den ein- oder ausströmenden Athem zum Erklingen gebracht werden.

Mundiren, Bezeichnung bei den Meistersängern für den Fehler des zu hoch oder zu niedrig Singens.

Mundloch (franz.: *embouchure*, ital. *bocca, imboccatura*) heisst bei der Flöte das Loch in dem obersten Stück, dem Kopfstück, vermittelst dessen der Ton mit dem Munde angeblasen wird.

Mundstellung ist eine der wichtigsten Bedingungen für die Erzeugung des Tons beim Gesange; ist diese mangelhaft, wird die Klangfarbe erheblich getrübt.

Mundpommade brauchen die Trompeter und Hornisten, auch die Posaunisten, um die Lippen gesund und frisch zu erhalten, auch bei anstrengendem Blasen.

Mundstück (franz.: *anche*, ital.: *lingua*, *linguetta*) heisst derjenige Theil der Blasinstrumente, namentlich der Messinginstrumente, welcher an die Lippen gesetzt wird, um die Luftsäule in das Instrument zu blasen. Bei den Messinginstrumenten ist es in Form eines Kessels aus Silber, Horn, Elfenbein oder Messing gefertigt. Bei den Rohrinstrumenten führt es besondere Namen, bei der Clarinette Schnabel, bei dem Fagott und der Oboe Rohr u. s. w.; diese sind aus Holz gefertigt.

Mundy, John, geboren in England um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war als vortrefflicher Orgelspieler bekannt. Er war Organist an dem College zu Eton, später an der Kapelle in Windsor und nachdem Lehrer der Musik an der Universität Oxford, von welcher er nach 40jähriger Lehrthätigkeit das Doctorat erhielt. Einige seiner Compositionen bringt die von Morley veröffentlichte Sammlung: »*The Triumphs of Oriana*«; auch das Virginalbuch der Königin Elisabeth enthält einige; ausserdem hat er selbst eine Sammlung »Gesänge und Psalmen für drei, vier und fünf Stimmen« veröffentlicht (London, 1594). M. starb 1630.

Muris, Joannes **de** (Jean de Meurs), einer der bedeutendsten Musikschriftsteller des 14. Jahrhunderts, war in der Normandie um 1300 geboren, wurde Magister der Sorbonne, Canonicus und Dekan zu Paris und starb wahrscheinlich 1370. Gerbert veröffentlicht in seinen »*Script. eccl. de mus.*« *Tom. III* eine Reihe seiner Schriften: »*Joannis de Muris: Tractatus de Musica*« (pag. 189 bis 248) aus der königl. Bibliothek zu Paris; »*Tractatus de Musica* auch *Musica speculativa* oder *theoretica*« (pag. 249 bis 255. *Ex. Ms. Cod. Mellic. collato cum Vindob.*); »*Musica theorica*« (pag. 255 bis 283. Nach einem Pariser Codex. Die Zusätze sind von Conrad von Nürnberg); »*De Numeris, qui musicas retinent consonantias, secundum Ptolomaeum de Parisis*« (pag. 284 bis 286. *Ex. Cod. Paris*); »*Tractatus de Propartionibus*« (pag. 286 bis 291); »*Secundus liber. Sequitur, quid Magister Joannes de Muris dicat de practica Musica, seu de mensurabili*« (pag. 292 bis 301); »*Joannis de Muris: Quaestiones super partes Musicae*« (pag. 301 bis 312); »*Ars Discantus*« (pag. 312 bis 315). Dass Johann de Muris das Zeitmaass erfunden hat, ist ebenso irrthümlich, wie dass er selbst die Meinung ausspricht, Franco habe es erfunden. Dies entwickelte sich aus der Praxis, und die Theoretiker berichten immer nur von dem jeweiligen Stande.

Sein umfangreichstes Werk »*Speculum musicae*« ist noch Manuscript und befindet sich auf der Pariser Bibliothek.

Murky, eine im vorigen Jahrhundert beliebte Art Clavierstücke von munterer Bewegung, bei welchen der Bass vorwiegend in gebrochenen Octaven fortschreitet. Die Erzählung, welche Marpurg im 36. der kritischen Briefe (Bd. I. 286, 1760) über die Entstehung des Murky mittheilt, nach welcher er der Laune zweier Cavaliere, die ein Gedicht Murky tauften, das ein Musikus Sydow, er starb 1754 als königl. preussischer Kammermusikus, in Musik setzte und dabei diesen Bass in gebrochenen Octaven anwandte, seine Entstehung verdankt, gehört wohl in das Reich der Fabel. Nachweislich kommt der Murkybass früher als 1720, dem Jahre, in welchem er von Sydow erfunden sein soll, vor; schon in den Werken von Muffat und Anderen, Ende des 17. Jahrhunderts, und in der Praxis, bei den improvisirten Orgelbegleitungen, an den Stellen, an denen die Componisten von den Orgelspielern verlangten, »gebührlichen Effekt« zu machen, mag er viel früher in Anwendung gekommen sein, weil er das bequemste Mittel war, neben dem Trommelbass diesen gebührlichen Effekt zu machen, und das ist wohl auch der Grund, weshalb er nicht nur von dem Dilettantismus begierig aufgegriffen, und bald zu Tode gehetzt wurde, sondern dass auch die Meister in einzelnen Fällen den Murky nicht verschmähten. Vielleicht war der sogenannte Dudelsackbass (s. Musette) auf seine Einführung von grösserem Einfluss wie alles Andere.

Murmurando, murmelnd.

Murr, Christoph Gottlieb **von,** geboren am 6. Aug. 1733 zu Nürnberg, gestorben am 8. April 1811, ein bedeutender Alterthumsforscher, welcher auch eine Reihe Werke über Kunst und Literatur schrieb, darunter auch manch schätzbaren Beitrag zur Musikgeschichte.

Murschhauser, Franz Xaver Anton, ein Zeitgenosse Seb. Bach's, ist in Elsass-Zabern, einer kleinen Stadt in der Nähe Strassburg's, gegen 1670 geboren und war, wie er selbst mittheilt, ein Schüler von Caspar Kerl in München, bei dem er bis zum Tode desselben (1690) Unterricht hatte. Er erhielt den Kapellmeisterposten an der Frauenkirche zu München, wie auf dem Titel seines zweiten Werkes, dem »Vespertinus« von 1700, zu lesen ist und starb daselbst im J. 1737. Man hat in neuerer Zeit manches seiner Werke wieder ans Tageslicht gezogen und durch neue Ausgaben zugänglich gemacht (s. Eitner's »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke«, Berlin, 1871 p. 141), sie zeigen ein edles Streben und tüchtiges Können. Seine grösseren Gesangswerke sind noch unbekannt. Gerber führt in seinem »Neuen Lexikon der Tonkünstler« neun Druckwerke von ihm an, davon besitzt die königl. Bibliothek in Berlin: 1) *Vespertinum Latriae & Hyperduliae Cultum, Sive Psalmi Vespertini etc. octo tonis ecclesiasticis a* 4 *vocibus concert.* 2 *Violinis oblig. &* 4 *voc. in Ripieno, cum annexo, pro Coronide, Psalmo: Laudate pueri, à Basso solo, &* 4 *Instr. concert. op. II. Ulmae Suevorum, Impressis Joh. Conradi Wohleri, Bibliopol. Anno M. CC.* In kl. hoch 4° 12 Stb. mit 10 Psalmen und 1 *Laudate pueri*, darunter 5 Gesängen *à Capella.* 2) *Prototypon Longo-Breve Organicum, Exhibeus, super Tonos figuratos magis usitatos, Modum novum ac artificiosum etc. Fugas et Praeambula etc. Noribergae Sumtibus Wolfg. Maurytij Eudteri.* In kl. quer 4° gestochen, 3 Bl. Vorwort und Dedication und 34 Orgelstücke. Das Werk trägt seinen Namen nicht und ist durch Gerber bestimmt. Es ist auf 2 Notensysteme notirt und sind die ersten 13 Nrn. von Commer neu herausgegeben. Hierzu erschien noch ein 2. Theil mit gleichem Titel und gleicher Einrichtung, welcher 42 Orgelstücke im 8. bis 12. Tone enthält. 3) *Academia Musico-Poetico bipartita*, oder: Hohe Schule der musikalischen Composition in zwei Theile eingetheilt etc. Nürnberg, 1721, in Fol. 186 S. ohne das Register. Den ausführlichen Titel sehe man in Becker's musikalischer Literatur, Leipzig, 1836, p. 440. Dieses letztere Werk hat M. durch eine unvorsichtige Aeusserung viel Aerger gemacht und hat ihn bestimmt den versprochenen 2. Theil nicht herauszugeben. Der

darin angegriffene Mattheson liess nicht lange mit der Antwort warten und griff den Verfasser in unbarmherziger Weise mit seiner »melopoetischen Lichtschere in drei verschiedenen Schneutzungen« an, die er in seiner »*Critica musica*« S. 1 bis 88 veröffentlichte.

Musa, Rustem ben Seijar, persischer Schriftsteller, schrieb 858 (1458 nach christlicher Zeitrechnung): »*Le prodige des cycles dans le désir des mysteres*«, von welchem die königl. Bibliothek in Wien ein gutes Manuscript besitzt.

Musard, Françoise Henri, geboren 1759, der bedeutendste Tanzcomponist Frankreichs neuester Zeit, stand an der Spitze eines trefflichen Orchesters, mit dem er, wie Strauss in Wien, die Pariser mit seinen pikanten Tanzweisen enthusiasmirte. Er starb am 3. April 1859 zu Auteuil bei Paris.

Musen (*Μοῦσαι*, lat.: *Musae*, franz.: *Muses*), die Göttinnen des Gesanges, später auch die der verschiedenen Dichtungsarten, der Künste und Wissenschaften. Homer nennt einmal eine, dann auch wieder mehrere, ohne bestimmte Zahl und Namen, erst später kommt die Neunzahl vor und erst Hesiod führt die neun Musen mit Namen auf: Kleio (Clio), die Verkünderin; Euterpe, die Erfreuerin; Thaleia (Thalia), die Blühende; Melpomene, die Sängerin; Terpsichore, die Tanzfrohe; Erato, die Liebliche; Polyhymnia, die Hymnenreiche; Urania, die Himmlische; Kalliope, die Schönstimmige; sie heissen bei ihm die Töchter des Zeus und der Mnemosyne, in Pyrien am Olympos gezeugt. Nach Homer sind die Musen nur die Göttinnen des Gesanges, die den Dichter begeistern und ihm die Lieder in die Seele legen. Sie wohnen auf dem Olympos und erheitern die Götter durch ihre Gesänge. Sie schützen den Sänger, der sich unter ihre Macht beugt, aber sie strafen auch den Uebermüthigen, wie den trakischen Sänger Thamyris, indem sie ihn des Gesanges beraubten. weil er sich in einen Wettkampf mit ihnen einzulassen erdreistet hatte. Bei Hesiod wird auch der Tanz dann schon unter ihren Schutz gestellt und endlich alle Zweige der Kunst und Wissenschaft: Kalliope wird zur Göttin des epischen Gesanges und Wachstafel und Stylus werden ihre Attribute; Euterpe mit der Flöte wird zur Muse des lyrischen Gesanges; Melpomene mit der tragischen Maske in der Hand die der Tragödie; Erato wird die Muse der erotischen Poesie und der Mimik; Polyhymnia die der Hymnen; Thaleia Muse der heitern und ländlichen Spiele, der Komödie u. s. w., sie trägt die komische Maske und Hirtenstab und Epheukranz; Terpsichore mit der Lyra wird Muse des Tanzes; Kleio mit der Papierrolle Muse der Geschichte und Urania mit dem Globus Muse der Sternkunde. Die Camenae sind die Musen der Römer. Ihr Name von cano abgeleitet, bezeichnet die Singenden, Weissagenden; sie waren wie die Musen ursprünglich begeisternde Quellennymphen, die auch die Gabe der Weissagung hatten.

Muset, Colin, ein Jongleurs des 13. Jahrhunderts, kam durch die Geschicklichkeit, mit der er mehrere Instrumente spielte, beim Könige von Navarra zu hohen Ehren und zu so grossem Reichthum, dass er bei der Gründung der Kirche *St. Julien des Ménétriers* zu Paris durch die Jongleurs Jagues Grure und Hugues oder Huet de Lorrain (1321) die Kosten des Portals beigesteuert haben soll. Auf der königl. Bibliothek in Paris befindet sich ein Manuscript mit drei seiner Chansons mit den Noten.

Musette (franz.) heisst eine Art kleiner Sackpfeife, welche früher in Frankreich sehr beliebt war; dann aber auch der leichte ländliche Tanz-$^6/_8$-Takt, der wahrscheinlich vorzugsweise für das Instrument geschrieben war und dann auch in den Suiten und Partiten für Clavier Aufnahme fand. Der Dudelsackbass, die als Orgelpunkt fortklingende Dominant mit der Tonica, wurde hier das charakteristische Merkmal.

Musik- oder **Musicirgedact** ist eine (2,5 Meter) Flötenstimme, die wegen ihres schwachen Tones auch Stillgedact genannt wird. Sie eignet sich, besonders wegen ihres lieblichen einschmeichelnden Tons zur Begleitung der Kirchenmusik. In Folge dessen steht diese Stimme im Kammerton und heisst deshalb

auch oft Kammergedact. Auch Humanagedact ist ein beliebter Name für diese Orgelstimme.

Musik *(Ars Musica)* heisst eigentlich die Musenkunst überhaupt; sie hatte bei den Griechen eine viel weitere Bedeutung als bei uns, und umfasste die gesammte geistige Bildung, die wissenschaftliche ebenso wie die künstlerische, die Philosophie wie die Poesie, die Mimik, Orchestik und selbst die Astronomie. Daher waren unter den Göttern Apollo, unter den Heroen Orpheus zugleich die weisesten, und die Musik war neben der Gymnastik der nothwendigste Bestandtheil einer freien Erziehung. Erst als die einzelnen genannten Zweige in grösserer Selbständigkeit und dem entsprechend mehr abgesondert geübt wurden, erhielt die Tonkunst ausschliesslich jenen, direct von den Musen abgeleiteten Namen, als die wohl älteste Musenkunst. Sie wurde dann allmälig zu der Kunst, in welcher sich die gesammte Innerlichkeit des Menschen in ihrer grösseren oder geringeren Fülle am unmittelbarsten offenbart. Denn das Material, in welchem sie diese Innerlichkeit darlegt, ist selbst zunächst ein Produkt derselben. Die erste musikalische Aeusserung der ersten, sich selbst empfindenden Menschen, war unzweifelhaft wohl der Gesangton, denn er ist das ganz unmittelbare Erzeugniss innerer organischer Bewegung. Die Organe für die Erzeugung des Instrumentaltons, selbst in ihrer untersten, naturalistischen Gestalt, mussten immer erst in gewissem Sinne zubereitet werden. Erst die Erfahrung führte dazu, das Horn des Stiers, die Schildkrötenschalen, Schilfrohr und Kürbis als Instrumente zu verwenden, oder diese aus dem Fell und den Därmen der Thiere zu gewinnen, während der Gesangton sofort zu erzeugen war, und unstreitig eine der ersten Regungen des selbstbewussten Menschengeistes wurde. Der Stimmapparat ist jedem Menschen von der Natur gegeben, und dieser vermag ihn ohne besondere Anleitung zu gebrauchen. Das bewegte Innere macht sich ihn sofort dienstbar, um sich zu äussern. Die Spannung der Stimmbänder wird dabei durch den Grad der inneren Erregung bedingt; der ruhige, gleichmässige Verlauf innerer Bewegung hält auch die Stimmbänder mehr in normaler Spannung und der dadurch hervorgerufene Gesang bewegt sich mehr in der mittleren Lage, während die erhöhte Erregung die Spannung der Stimmbänder und damit auch die Tonlage erhöht. Im Schmerz ist das innere Leben gehemmt und gehindert; dem entsprechend vermindert sich auch die Spannung der Stimmbänder und der Gesang tritt in die tieferen Lagen des betreffenden Organs.

Die erhöhte Stimmung führt ferner zum Gebrauch der weiteren, die erschlaffte oder erschlaffende zur Wahl der engeren Intervalle. In derselben Weise folgt weiter der Rhythmus genau dem Maass der besonderen Erregtheit der Innerlichkeit, er entspricht dem mehr oder weniger erregten Schlage des Herzens, bewegt sich in der Freude leichtbeschwingt dahinstürmend, im Schmerz schleppend, zaghaft oder ermüdend, wie der Pulsschlag des Herzens. Auf das ganz gleiche Bedürfniss sind die untersten Anfänge der Instrumentalmusik zurückzuführen. Es ist weder künstlerisches Bewusstsein, noch Zufall, noch ein Akt äusserer Nothwendigkeit, welche bei Völkern oder einzelnen Ständen die Wahl gewisser Instrumente bedingt, die Vorliebe für das eine oder das andere erzeugt. Dem Grade der Kultur entsprechend sind bei den Völkern der alten Welt, bei dem einen, wie bei den Aegyptern die Rasselinstrumente, die Trommeln, Pauken und das Systrum vorherrschend; die klangreicheren tonerzeugenden Horn, Trompete, Cymbeln u. s. w. aber werden noch meist in ihrer natürlichen Gestalt, als einfaches Stierhorn und als aus dem Kürbis oder der Schildkrötenschaale gefertigte Saiteninstrumente verwendet. Die gesteigerte Kultur der Hebräer führte dann dazu diese Naturinstrumente, um einen edleren Ton zu erzielen, aus edlerem Material nachzuformen, und sie gelangten so zu den klangreicheren Instrumenten: Trompete, Horn und Harfe u. s. w., die wiederum bei den kunstgebildeteren Griechen zu höherer Vollendung geführt wurden. Auf das gleiche Bedürfniss ist es auch zurückzuführen, dass d

Jäger das Horn, der Hirt die Schalmei zum Lieblingsinstrument machten und dass einzelne Instrumente in gewissen Jahrhunderten und unter gewissen Zeitverhältnissen besonders beliebt waren.

So erscheint die Musik durchaus als das natürlichste Erzeugniss der erregten und bewegten Innerlichkeit. Weil nun unser Bewusstsein diese Bewegung des inneren Lebens im Gefühl wahrnimmt, und weil der Ton wiederum diese Bewegung hervorzurufen im Stande ist, hat man die Musik als die Kunst, schöne Gefühle darzustellen und zu erwecken betrachtet: eine Ansicht, die nur für die unterste Stufe der Kunst Geltung hat und zu jener gefühlsseligen Gedankenlosigkeit führt, die ein frisches und fröhliches Emporblühen der Tonkunst noch heute hindert. Nur auf jener untersten Stufe, in ihrem naturalistischen Emporblühen ist sie ausschliesslich Stimme der Empfindung; aber schon nicht mehr ganz im Volksgesange. Wohl überlässt sich auch dabei das Volk nur den Wellen und Wogen des Gemüths, aber es wird doch schon von einem gewissen künstlerischen Instinkt geleitet. Was das Herz bewegt, strömt aus im Moment des Empfindens, Zug um Zug, ohne eine andere Ordnung, als die vom Instinkt vorgezeichnete, und diese wird dadurch zugleich zu einer künstlerischen. Schon das Volksempfinden sucht nicht nur Ausdruck im Gesange, sondern, wenn auch nur instinktiv, künstlerischen; es gliedert das Ganze, grenzt die einzelnen Theile fest ab und setzt sie untereinander in enge Wechselbezüge. So schafft es die streng gegliederte Liedform und mit ihr im Grunde die gesammten Musikformen. Dabei kann das Volk nicht wählerisch sein in der Verwendung der Darstellungsmittel; ihm fehlt die umfassende Kenntniss nicht nur dieser, sondern auch des Darstellungsobjekts: der Empfindung. Daher bleibt das Volkslied auch nur auf der Oberfläche haften, ebenso wie es nur das ihm zugängliche allgemeinste Material verarbeitet. Der Künstler erst vollendet diesen Process. Für ihn wird diese Volksmusik zum Naturschönen, dem er erst durch sein Wissen und Können die Erfordernisse les Idealschönen aufnöthigt. Er hat sich zunächst durch seine beziehungslosen,)hne einen direkten Kunstzweck unternommenen Studien eingelebt in die Natur eines Darstellungsmaterials zu unumschränkter Herrschaft, so dass er nun im Stande ist, das darzustellende Gefühlsobjekt bis in seine kleinsten Einzelheiten erlegt, künstlerisch zu gestalten. Er lauscht auf jeden einzelnen Zug seiner Empfindung, erfasst auch die kleinsten Punkte in den Bildern seiner Phanasie, um sie treu in Tönen zu offenbaren. Das geschieht nur mit vollstem Bewusstsein und Gedanke und Wille sind daher gleich stark betheiligt und rägen sich dem Kunstwerk nicht weniger erkennbar auf, als die Empfindung. Diese wird dadurch aber nicht vermindert oder beeinträchtigt; ihre rohe Naturüchsigkeit und üppige Urkraft wird nur gezähmt zu schöner Formvollendung nd die freiere und durchdachtere Technik, die sich der Künstler in Beherrhung des Materials aneignet, befähigt ihn, das darzustellende Objekt tiefer nd allseitiger zu erfassen, und es in seine zarteren Bestandtheile zu zerlegen, s es das Volkslied vermag. Lust und Leid, Freude und Schmerz, Jubel und lage, Sehnen und Befriedigung kommen nunmehr auch in ihren, vom Volksede unbeachteten, weil ungekannten Einzelzügen zur Erscheinung. So nur steht das Kunstwerk in höchster Vollendung. Die Tonkunst aber umfasst n ganzen Menschen, nicht minder den geniessenden wie den schaffenden, elcher denkt, empfindet, weiss und will und nur indem sie sich über seine sammte Geistigkeit verbreitet, tritt sie ein in die Reihe der Künste.

Weil sonach die Tonkunst ihr Ideal nicht in begrifflicher, sondern nur formeller, durch den Sinnenreiz vermittelter Gestaltung, in klingenden Tonrmen giebt, so hat man zu verschiedenen Zeiten ihren Inhalt ganz läugnen, nur als ein anmuthiges, sinniges Tonspiel gelten lassen wollen. Begrifflich rständlich wird die Tonkunst allerdings nicht, oder doch nur unter gewissen oraussetzungen, aber deshalb bleibt sie doch auch nicht unverständlich. Die rständlichkeit der Sprache wie der gesammten Begriffswelt beruht doch auch

nur auf gegenseitigem Uebereinkommen und in dieser Weise hat selbst die Tonkunst eine Art von begrifflicher Verständlichkeit gewonnen in den »Signalen«, die in der Schlacht wie beim Exerciren der Soldaten und bei anderen gemeinsamen Bewegungen das Kommandowort ersetzen. Mit einzelnen Formen, wie mit dem Choral, Marsch und Tanz verbinden wir zugleich gewisse Vorstellungen. Allein dass die Tonkunst eine solche Verständlichkeit nur annähernd erreicht, das giebt ihr einen Vorzug vor den übrigen Künsten. Weil sie auf räumliche und begriffliche Darstellung verzichten muss, ist sie gezwungen, den Geist nur nach seinem inneren Weben und Schaffen zu erfassen und kann nur so genossen werden. Deshalb aber trägt sie wie keine andere Kunst das volle Gepräge des, sie hervorrufenden Geistes und wir gelangen durch sie am unmittelbarsten zur Erkenntniss unserer selbst und der gesammten Menschheit. In dieser Beschränkung liegt das Universelle ihrer Mission, die durch Sitte, Glauben und Wissen, durch Länder und Zeiten getrennten Völker zu einer grossen Familie zu vereinigen. Es gehört meist ein grosser Aufwand von Gelehrsamkeit und verstandesscharfer Erörterung dazu, um durch Sprache oder Schrift ein Bild vergangener Zeit zu vermitteln und es bedarf meist bedeutender Vorstudien, um aus den alten Bildwerken, den Skulpturen und Bauwerken den Geist zu entziffern, der sie schuf, während uns ein einziger Tonsatz mitten hineinversetzt in die Denk- und Empfindweise der längst vergangenen Zeit, welcher er seine Entstehung verdankt. Die gothischen Dome erfüllen uns mit heiligen Schauern vor der Gewalt der religiösen Inbrunst, welche sie schuf, ein Tonsatz von Palestrina oder Orlandus Lassus macht diese selbst in uns flüssig; in jenen Meisterwerken der bildenden Kunst erscheint uns der Geist der Zeiten, welcher sie schuf, nur in seinem Wirken; die Tonwerke vermitteln uns diesen ganz direkt. Das ist ihre Mission. Auch die Tonkunst hat, wie die anderen Künste, ausser sich keinen Zweck; allein sie bedarf eines Anschauenden, damit das, was bisher im Künstler schlummerte, was nur ihm offenbar geworden war, und im Kunstwerk seine Entäusserung gefunden hat, auch den anderen offenbar und so zum Eigenthum Aller werde. Dadurch gewinnt das Kunstwerk seinen bleibenden Platz in der Kulturentwickelung der Völker. Wohl schafft der Künstler zunächst nur getrieben von der in ihm nach Offenbarung ringenden Idee, aber indem er diese Gestalt werden lässt, entspricht er zugleich den Anforderungen und dem Bedürfniss des Lebens. Der Trieb, künstlerisch zu gestalten und zu geniessen, regt sich früh in der Menschheit und so wird die Kunst mitten hineingezogen in das Leben, das ihr eine Reihe der wesentlichsten Elemente zuführt und dafür von ihr verschönert, geläutert und ideal verklärt wird.

Keine der anderen Künste hat ebenso intime Beziehungen zum Leben gewonnen, wie die Tonkunst. Die Baukunst schliesst sich zwar noch enger an dasselbe an, doch mehr mit ihrer handwerklichen, nicht eigentlich künstlerischen Seite, denn die kunstlose Hütte des Wilden oder das einfach bürgerliche Wohnhaus der Gegenwart entsprechen dem nur praktischen Bedürfniss nicht weniger wie die fürstlichen Prachtbauten vergangener Jahrhunderte. Die Musik dagegen tritt als Kunst in die engsten Beziehungen zum Leben und durchzieht dasselbe als sein wesentlicher Begleiter. Diese intimen Beziehungen werden natürlich für die Tonkunst von folgenschwerer Bedeutung. Sie zeigt sich den höchsten Zwecken des menschlichen Lebens dienstbar und wird auch zugleich von diesem hinabgezogen in den Kreis der erheiternden, nicht selten geistlosen Luxusthätigkeit, die das gesellschaftliche und häusliche Leben behaglich ausschmücken. Es entsteht neben der kirchlichen und der dramatischen Musik die Concert-, die Kammer- und die Hausmusik und sie gelangt endlich in der Salonmusik auf die Stufe, auf welcher die Kunst sich in die, nur auf die Behaglichkeit des Lebens berechnete Technik, in ein leeres Spiel mit Formen und Klangeffekten verliert. Im Gegensatz zur kirchlichen fasst man die anderen Gattungen unter dem Namen der weltlichen oder

profanen Musik zusammen, doch nicht in dem Sinne, als solle dadurch eine Rangordnung festgestellt werden. Diese Scheidung ist zunächst nur in der oben angegebenen Weise bedingt. Wohl wurde es der Musik im Dienste der Kirche leichter gemacht, unkünstlerische Einflüsse fern zu halten, allein sie fanden schliesslich auch hier Eingang, während andererseits wieder gottbegnadete Meister die weltliche Musik in ideal vollkommenen und grossen Kunstwerken pflegten. Das religiöse Bewusstsein erhebt das Leben auf jene Stufe idealer Verklärung, die das rechte Objekt ist für künstlerische Darstellung, und wenn sich daher die Musik dem Kultus anreiht, damit er sich feierlicher anordne, oder um die religiöse Stimmung zu erwecken und zu erhöhen, so hindert sie nichts, sich in höchster künstlerischer Schönheit zu entfalten und es sind auch unstreitig auf diesem Gebiete eine grosse Reihe der höchsten Kunstwerke entstanden. Allein nachdem die Kirche weniger das Ziel verfolgt, das Leben zu verklären als es vielmehr zu bändigen, ist auch die kirchliche Kunst mehr und mehr verfallen und die profane hat allmälig die Mission angetreten, das Leben idealer zu gestalten. Selbst die Form kirchlicher Kunst, welche ausserhalb der Kirche weitergebildet wurde, das *Oratorium*, ist diesem Zuge gefolgt. Es giebt die Darstellung der *religiösen* Epen auf und wendet sich mit Erfolg den *weltlichen* zu. Ohne die äusseren Hebel sinnlicher Darstellung — Kostüm, Dekoration und Aktion — ist die Handlung beim Oratorium nur innerlich bewegt; diese entfaltet sich nur nach ihrem inneren Verlauf in wechselnden Stimmungen und den einander widerstrebenden oder sich suchenden Charakteren. Damit aber fördert sie die Betheiligung der Tonkunst in ausgebreitetster Weise und zugleich in ächt künstlerischer Gestaltung, so, dass sie ganz frei von den niederen Bedürfnissen des Lebens unbeeinflusst erscheint.

So günstig ist ihre andere Verbindung mit dem Drama zum Schauspiel mit Gesang und Musik und auch zur Oper nicht. Im Schauspiel mit Gesang hat die Tonkunst eine mehr decorative Stellung. Sie wird als gesungenes Lied, als Marsch oder Tanz meist nur ebenso durch den Gang der Handlung bedingt, wie Kostüm und Decoration und die Musik der Zwischenakte steht meist in gar keinem Verhältniss innerer Nothwendigkeit zur Handlung. Die Oper dagegen fordert die Betheiligung der Musik in derselben Weise, wenn auch nicht in demselben Maasse, wie das Oratorium. Sie ist von äusserer Schaustellung begleitet, so dass die Handlung nicht nur nach ihrem inneren Verlauf innerlich zur Anschauung kommt, sondern dass sie sich in lebendiger Vergegenwärtigung vor unseren leiblichen Augen entwickelt. Dadurch reducirt sich der Antheil der Musik auf ein geringeres Maass; jene Sorgfalt, mit welcher sie im Oratorium auch den zarten Verwickelungen des Gemüths nachgeht, die Umständlichkeit, mit der sie die psychologischen Processe, unter denen sich die Handlung vollzieht, darlegt, würde bei der Oper zum schwerwiegenden Fehler werden, denn sie verlangt rasche lebendige Entwickelung der Handlung und beschränkt deshalb die Musik auf knappsten, treffendsten Ausdruck. Das aber ist auch zu einer gefährlichen Klippe für sie geworden, denn der treffendste Ausdruck ist noch nicht auch schon ein künstlerischer. Andererseits verleitet die Schaustellung der Oper leicht zu jenem Pomp, der inhaltslos eben nur dem niederen sinnlichen Bedürfniss genügt und nicht selten in die niederste Spekulation auf den Effekt ausläuft, oder sie opfert einer falsch verstandenen Popularität die gesammte künstlerische Gestaltung. (Näheres bringt der Artikel *Oper*.)

Die nächste Verwandtschaft mit der Oper hat die *Concertmusik*, die besonders durch die selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik zur Nothwendigkeit wurde. Die wachsende virtuose Behandlung fast aller Instrumente erhöhte die Ausdrucksmittel des gesammten Orchesters in einem Maasse, das weit über die Beschränktheit des Vocalen hinausgeht und so suchten sich die Instrumente ein weiteres Feld ausgebreiteter Thätigkeit, als ihnen Oper und

Oratorium gewähren konnten, es entstanden jene selbständigen Orchesterformen, die Sinfonie, die Concert-Ouverture, das Concert und die Formen der Kammermusik, die selbständigen Formen des Orgel- und Clavierstils: die Sonate, das Trio, Quartett u. s. w. (s. d.) Dem gegenüber entwickelten sich dann auch die Formen der Vocal-, d. h. also der Gesangmusik in grösserer Freiheit, als: selbständiges Lied, Duett, Terzett, Quartett u. s. w. Die Salonmusik endlich, diese Schöpfung der Neuzeit, steht meist so hart auf der Grenze der Kunst, dass sie nur in seltenen Fällen noch dazu gerechnet werden kann. Vorwiegend auf Kreise berechnet, welche von der Musik weder Sammlung noch Erhebung, sondern nur angenehme Zerstreuung oder nervöse Aufregung suchen, geht ihr meist alles Bedürfniss künstlerischer Gestaltung verloren und sie lebt nur im Raffinement nervenkitzelnder Klangeffekte. Diese Richtung wird noch begünstigt durch das Instrument, das sich am meisten willfährig zeigt für alle die ergötzenden Klingeleien, das Pianoforte, das denn auch fast ausschliesslich den Salon beherrscht. Nur einzelne Meister des Instruments haben auch der Salonmusik künstlerisches Gepräge zu geben gewusst, wie Field oder Chopin, die in ihren Nocturnen, den Walzern und Mazurken, den ganzen Zauber aristokratischen Wesens und feiner Manieren in künstlerischen Gebilden offenbaren. Diese Verschiedenheit der besonderen Zwecke, welchen das Leben die Kunst dienstbar macht, zumeist begründet deren besondere Stilarten: als strengen und freien, den Kirchen-, Theater- und Kammerstil und selbst die nationalen Unterschiede des französischen, italienischen oder deutschen Stils, lassen sich im Grunde auf dieselben Ursachen zurückführen (s. Stil). Aus diesen Betrachtungen ergiebt sich von selbst die Begründung und Bedeutung der

Musikformen, sie machen die Musik überhaupt erst zur Kunst. Ton und Klang sind das an sich noch rohe Material, das allerdings schon eine grössere Wirkung auszuüben vermag, wie das der anderen Künste, wie Stein und Mörtel oder Metall, und selbst wie Farbe und Licht oder auch das Wort. Ja die Wirkung des Tons und des blossen Klangs an sich ist schon eine mehr poetische, als die des Materials jener anderen Künste, weil sie eben gegenstandlos ist und Phantasie und Empfindung direkt in Bewegung setzt, aber sie ist doch trotzdem nur materiell wie das Rauschen des Wassers, das Rollen des Donners oder das Säuseln des Windes. Erst durch die nach gewissen Gesetzen erfolgende Verbindung mit anderen Tönen zur rhythmischen oder melodischen Phrase oder zum Accorde, erlangt auch der einzelne Ton erst höhere, über diese vom materiellen hinausgehende künstlerische Wirkung; aber sie vermögen vereinzelt nur unsere Phantasie und Empfindung an- und aufzuregen; einen bestimmt fassbaren Inhalt vermitteln sie nur erst dann, wenn diese einzelnen rhythmischen und melodischen Phrasen, die einzelnen Accorde wiederum unter sich in Beziehung gebracht und dadurch zur in sich gefestigten Form verknüpft und verbunden werden. Diese unterliegt ebenso den allgemeinen Gesetzen künstlerischer Gestaltung, wie den besondern, theils durch das Darstellungsmaterial, theils durch den Inhalt bedingten. Jene allgemeinen Gesetze künstlerischer Gestaltung, welche für alle Kunstformen Gültigkeit haben, sind durch das specielle Bedürfniss der, das Kunstwerk Geniessenden bedingt. Diesen soll ein Inhalt vermittelt werden, und das geschieht um so leichter, je anziehender die gewählte Form ist. Deshalb ist beim Kunstwerk alles auszuscheiden, was den ungetrübten Genuss desselben zu stören im Stande ist. Das was der denkende und empfindende Geist beim ästhetischen Genuss überhaupt fordert, wird natürlich für die Kunstform Hauptbedingung und so ergeben sich zunächst für diese gewisse Anforderungen, die weder durch den speciellen Inhalt, noch durch das Material geboten sind, sondern nur in Rücksicht auf die Wirkung, welche das Kunstwerk hervorbringen soll. Es sind dies die, durch feste Umrisse bewirkte Klarheit, die, durch Symmetrie und Eurhythmie beförderte Anschaulichkeit und die, durch möglichste Mannichfaltigkeit erzielte Lebendigkeit der Darstellung.

Die Besonderheit der Formen wird dann durch das Darstellungsmaterial ebenso, wie durch den, wieder dadurch bedingten speciellen Inhalt begründet. Beim Liede und bei der Melodie ist schon nachgewiesen worden, in wiefern die Eigenthümlichkeit des Tons die Musikformen beeinflusst. Es ist dort gezeigt worden, wie der schaffende Künstlergeist erst das gesammte Tonmaterial allmälig herbeischafft und wie er es dann sichtet und in Systeme bringt, zu dem Zwecke, es für die Formgestaltung zuzurichten. Es wurde gezeigt, wie er auf diesem Wege zur diatonischen Tonleiter gelangte, welche allein zur Grundlage für die gesammte Formgebung werden konnte. Andeutungsweise wurde weiterhin nachgewiesen, wie der Rhythmus dann diesen Process unterstützt und in gewissem Grade vollendet und bei der Behandlung der einzelnen Musikformen wird immer wieder hier angeknüpft werden müssen. In der Besonderheit des Inhalts, in seinen grösseren oder geringeren Dimensionen ist ferner die Nothwendigkeit der Verschiedenheit der Formen bedingt. Wie aber die Verschiedenheit des Darzustellenden eine Verschiedenheit der Formen bedingt, so wird auch das Gleiche in der Erscheinungsform sich gleichen müssen und so entstehen die typischen Formen nicht als Schablonen, sondern als Organismen, die individuell auszustatten sind. Unter all diesen Voraussetzungen entstehen die reinen Instrumental- und die reinen Vocalformen und solche, in denen Instrumental- und Vocalmusik zu gemeinsamer Wirkung zusammentreten. Jener Zug nach formeller Gestaltung, der schon im Darstellungsmaterial begründet ist, erzeugt Formen, die keinem besonderen Inhalt ihre Entstehung verdanken wie die Nachahmungsformen Canon und Fuge. Sie gingen zunächst aus dem mehr elementaren Streben hervor, die selbständig geführten einzelnen Stimmen gleichzeitig neben einander zu führen. Der Anfang hierzu liegt schon in jenen antiphonischen Gesängen der Juden, welche auf dem in die Natur gesetzten Verhältniss der Stimmklassen zu einander beruhen: die hohen Stimmen sangen eine bestimmte Phrase in der, ihnen bequemen Tonlage und die tiefen folgten dann oder gingen voran in der ihrer Stimmlage entsprechenden Tonhöhe, eine Quint oder Quart tiefer; unzweifelhaft beruht hierauf auch die Scheidung des Chors der griechischen Tragödie in Strophe und Antistrophe und wie hieraus in der christlichen Kirche die Harmonik sich entwickelte und die canonischen Formen und wie diese zum vollendet künstlerischen Ausdruck der heiligsten und höchsten Ideen wurden, das wird im nachfolgenden Abriss der Geschichte der Musik gezeigt werden.

Daneben aber erzeugte der künstlerische Geist eine Fülle von Formen, die einem bestimmten Inhalt ihre besondere Gestalt verdanken. Es entstanden die Vocalformen, bei denen Wort- und Gesangton verbunden sind, um die Innerlichkeit in höchster Treue und Verständlichkeit zu offenbaren und die Instrumentalformen, in denen sich der Geist in höchster Fülle und Ausführlichkeit auszusprechen vermag. Allerdings ist die Sprache ohne Ton nicht denkbar. Allein so lange sich noch die Verbindung beider nur nach dem logischen Princip der Sprache bildet, ist sie noch nicht Gesang, sondern nur Declamation; der das Wort belebende Ton ist Wortaccent und die verschiedenen Abstufungen desselben bilden die Sprachmelodie. Das ist musikalisches Element der Sprache, aber noch nicht Gesang. Die Sprache bedarf seiner zu ihrer Existenz, als Musik der Stimme, als Gesang kann sie nicht gelten. Ihr absolut musikalischer Gehalt verlangt auch absolut musikalische Gestaltung und erst wenn die melodische Beschaffenheit, die Verschiedenheit der Höhe und Zeitdauer nach eigenen Gesetzen für künstlerische Zwecke angeordnet wird, heisst das Ergebniss Gesang. Es entsteht die selbständige Melodie, die dadurch zur Vocalmelodie wird, dass sie die Sprachmelodie mit aufnimmt, und wie sie und die ächt musikalischen Mächte der Harmonie und des Rhythmus dann das strophische Versgefüge nachbilden, um die Liedform in Tönen darzustellen, ist in dem betreffenden Artikel schon früher gezeigt worden. In der Weiterverfolgung dieses Processes entstehen dann die anderen Vocalformen:

Duette, Terzette, Quartette u. s. w., Romanze und Ballade, Choral, Hymne, Motette, Arie und Scene und die verschiedenen Formen des Chores. Aus naheliegenden Gründen entwickelte sich die selbständige Instrumentalmusik im engsten Anschluss an die Vocalmusik; indem zunächst deren Formen, Lied, Choral und Motette, einfach auf Instrumente übertragen und später der veränderten Spiel- und Klangweise entsprechend umgestaltet werden, entstehen zunächst sogenannte Uebergangsformen: Lied ohne Worte, Thema mit Variationen, Präludium, Etude und die Fantasie. Die äusserlich angeregten Formen des Tanzes und Marsches werden weiterhin zu künstlerischen Instrumentalformen ausgebildet und unter ihrem Einfluss, wie unter dem der oben erwähnten Vocalformen entstehen dann die selbständigen Instrumentalformen: Rondo, Scherzo, Ouverture, Sonate, Trio, Quartett, Quintett, Septett, Sextett u. s. w., die Sinfonie und das Concert für eins oder auch mehrere Instrumente als Doppel- oder Tripelconcert.

Selbstverständlich gewährt demnach die Verbindung beider, der Vocalmusik mit der Instrumentalmusik, höchste und überzeugendste Deutlichkeit und zugleich grösste Ausführlichkeit der Darstellung. Daher wurde schon früh beim Choral die Orgel mit zur Begleitung hinzugezogen, zunächst als Stütze für den Gesang und später wohl auch, um das im Gesange nur Angedeutete wenigstens in Vor- und Nachspielen instrumental weiter auszuführen. Bei dem gesungenen Liede gewinnt dann die Begleitung — besonders die vom Clavier ausgeführte — grosse Bedeutung für die Darlegung des ganzen Inhalts, und wie dann aus der Wechselwirkung der Vocalmusik und der Instrumentalmusik die dramatischen Formen Oper und Oratorium zur höchsten Blüthe gedeihen und in vollkommenster Gestaltung emportreiben, und zugleich die Cantate, welche die Uebergangsform von den lyrischen zu den dramatischen Formen bildet, künstlerische Bedeutung gewinnt, das wird unter den betreffenden Artikeln und im nachfolgenden Geschichtsabriss gezeigt werden müssen. So erscheinen die Musikformen ebenso von dem speciellen Inhalt, der sich in ihnen verkörpert, beeinflusst, wie von den allgemein künstlerischen Gesetzen, die sich zumeist aus den Anforderungen ergeben, welche das Leben an die Kunst stellt; zugleich aber von der Eigenthümlichkeit des Materials, in welchem sie in die Erscheinung treten.

Musikgeschichte. Diese ist im Grunde genommen eine Geschichte des Tons; sie hat zu zeigen, wie und unter welchen Bedingungen er emportreibt und hat dann zu verfolgen, welche Experimente der speculirende Menschengeist mit den gewonnenen Tönen anstellt, um sie zu ordnen, ihrer Natur nach in Systeme zu bringen und die Gesetze zu ergründen, unter denen sie zu plastischen Gebilden zusammengefügt werden; sie muss dann zeigen, wie einzelne Völker und die einzelnen Meister unter ihnen die so gewonnenen Töne zum bildsamen Material machen, in welchem das gesammte Leben ihres Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt. Ueber den Ursprung der Musik sind zu allen Zeiten die wunderlichsten Anschauungen entwickelt worden. Die phantasiereichen Völker der alten Welt leiten ihn meist direkt von den Göttern her, während ihn die kühle Speculation auf irgend einen Erfinder zurückzuführen versuchte, mit nicht mehr Grund. Wie die Sprache und die Cultur überhaupt, ist auch die Musik weder die Erfindung eines einzelnen Mannes oder eines Volkes, noch ist sie als fertiges Geschenk der Götter vom Himmel gekommen, sondern sie ist wie die Sprache und wie alle Cultur historisch geworden und zwar bei allen Völkern nach denselben Voraussetzungen und nach denselben ursprünglichen Gesetzen; aber sie hat sich bei einzelnen Völkern rascher und herrlicher entwickelt und in einer Reihe begabter Männer ganz besonders reich entfaltet. Es ist oben schon gezeigt worden, dass der Gesangton unmittelbares Ergebniss innerer Erregung ist und dass es zur Erzeugung desselben nur der Anregung, kaum einer Anleitung bedurfte. Es ist ferner an verschiedenen Stellen schon angedeutet worden, dass durch di

betreffenden Organe eine unendlich grosse Anzahl von Tönen erzeugt werden kann und dass es dem künstlerisch schaffenden Geist überlassen blieb, aus der endlosen Reihe der möglichen die kleine Zahl der künstlerisch verwendbaren Töne herauszufinden. Es gehörte ein grosser Grad der Cultur dazu, ehe das menschliche Ohr die Intervalle unterscheiden lernte. Die gleichmässige Beherrschung der Stimmbänder, durch welche das Intervallenverhältniss zunächst zu fixiren war, setzt einen gewissen Culturgrad voraus, der nur nach Jahrhunderten vom Menschengeschlecht gewonnen werden konnte. Daher kamen auch nur die Culturvölker über die unterste Stufe der ersten musikalischen Regung in mehr unartikulirten Lauten hinaus. Erst ein höherer Culturgrad machte das Bedürfniss nach einer bestimmten Abgrenzung der Intervalle fühlbar. Unzweifelhaft hoben sich aus der allgemeinen Tonreihe zuerst die weiteren Intervalle der Octave und der Quint heraus; durch die Theilung der Quint gelangte man dann zur Terz, und durch deren Theilung zur Secunde; die Völker, welche diese letzte Theilung nicht unternahmen, erhielten nur eine unvollständige Tonleiter.

Unterstützt wurde dieser Process durch die Natur der Gesangsorgane, die in höhere und tiefere Stimmen geschieden sind; wie ferner durch die, wenn auch noch so rohen Instrumente. Die Erfahrung führte früh darauf, dass die kürzeren Saiten ebenso wie die kürzeren Röhren höhere Töne geben als die längeren Saiten oder längeren Röhren, und so gelangte man zu einer Reihe von Tönen, die bei den einzelnen Völkern eine durchaus verschiedene Verwendung finden. Hiernach lassen sich in der ganzen Entwickelungsgeschichte der Musik zwei grosse Hauptabschnitte erkennen: der erste umfasst den weiten Zeitraum von den frühesten Anfängen bis zum Eintritt und zur Herrschaft des Christenthums. Wir begegnen nur unaufhörlich fortgesetzten Versuchen, das Tonmaterial herbeizuschaffen, es in ein System zu bringen und nach seiner rein sinnlich wirkenden Naturgewalt möglichst künstlerisch zu verwenden. Das Christenthum giebt der Entwickelung der Menschheit dann eine ganz neue Richtung und die wunderbaren Schätze, die es im Innern der Menschen erschliesst, finden jetzt erst ihre künstlerische Entäusserung in klingenden Tonformen. Die wohl ersten Culturvölker der Erde, die Chinesen und die Inder, gelangten bereits zu einem reich entwickelten Tonsystem, aber sie ergötzen sich nur an dem rein sinnlichen Klange und an der Gewalt des Intervallenschritts. Die Inder versuchten schon ihrer Sprache mit dem Ton und dem Intervallenschritt erhöhte Bedeutung zu geben, ja sie erfanden selbst eine Art von Gesangsfiguren, zu deren Aufzeichnung sie besonderer Zeichen sich bedienten. Nach beiden Seiten sind indess auch sie von den anderen Völkern des Alterthums übertroffen worden; in Bezug auf die melodische Gestaltung durch die Aegypter und in Bezug auf den Rhythmus besonders durch die Griechen. Die Inder wagten schon eine doppelte Verwendung des Gesangtons; sie versuchten ihre Sprache wirksamer herauszubilden und zugleich auch melodische Gebilde zu erfinden. Die Sprache der Aegypter war einer wirklich künstlerischen Ausbildung durch die Musik kaum fähig, dagegen scheint bei ihnen jene Weise der melodischen Gestaltung weitere Verbreitung gefunden zu haben. Sie thaten entschieden einen Schritt weiter hierin, als die Inder, indem sie die melodische Phrase noch freier herausbildeten; allein sie blieben auf halbem Wege stehen, ohne zur wirklichen Melodiebildung zu gelangen.

Auch die Juden cultivirten ausschliesslich den Intervallenschritt, um mit Hülfe desselben ihre poetischen Sprachformen künstlerisch zu gestalten. Der Ton gewinnt unstreitig schon höhere künstlerische Bedeutung; indem er in der hebräischen Poesie den Parallelismus der Glieder herausbilden hilft, tritt er schon in eine, bei weitem geistigere Sphäre. Von hier aus war der letzte Schritt, den Ton selbst zum Darstellungsmaterial zu machen, leicht gefunden. Ehe er, unter dem Einfluss des Christenthums gethan wurde, sollte vorher noch jenes Volk, das überall nach den Normen einer geläuterten Sinnlichkeit

sich schöpferisch erweist, mit der rein sinnlichen Klangwirkung höchsten Erfolg erzielen: die *Griechen*. Auch sie vermochten noch nicht den Ton als Material zu benutzen, aus dem sie künstliche Tonformen bilden; sondern auch sie erfassten ihn nur nach seiner rein sinnlichen Naturgewalt und sie gaben damit ihrer Sprache eindringlichste und vollendet künstlerische Gestaltung. Ihre Theoretiker unterwarfen den Ton und namentlich das Intervall immer peinlicheren Messungen; die Intervalle wurden in immer kleinere Verhältnisse getheilt, um neue charakteristische Intervallenschritte zu gewinnen. Der Gesangton tritt in ein ähnliches Verhältniss zur griechischen Sprache, wie zur indischen und hebräischen, aber er erlangt ihr gegenüber eine viel reichere Verwendung in mannichfacheren Formen. Bei der hebräischen Poesie half er nur als Accent den Parallelismus der Glieder herausbilden; die griechische Poesie dagegen entwickelte sich in unendlich weiter und feiner ausgebildeten Versgebäuden, und diese zu unterstützen, jedes einzelne bis in seine feinste Gliederung zu verfolgen und vollständig herauszubilden, ist jetzt letzte und höchste Aufgabe des Gesanges geworden. So wird die Theorie auf die verschiedenen Darstellungen der Tonleiter, auf das enharmonische und chromatische Klanggeschlecht geführt, ebenso wie auf die Zusammensetzung des ganzen Tonsystems aus Tetrachorden. Daneben erlangt auch die Instrumentalmusik entsprechende Pflege, aber zunächst auch nur in dem Bestreben, die sinnliche Gewalt des Tons zu erhöhen. Die Instrumente werden vielfach verbessert, in dem Bestreben, glänzenderen Ton zu erzeugen und den Tonreichthum zu vermehren, um die Wirkung der Musik zu erhöhen. Aber der rein sinnliche Naturton war keiner weiteren Verwerthung mehr fähig, und als er bei den Griechen in der Flöten- und Kitharenmusik jenes formelle Band der Sprache verliert, geht die griechische Musik wieder vollständig in Sinnenkitzel unter, weil der griechische Geist weder das Bedürfniss fühlte, noch die Fähigkeit besass, die Musik, die vocale wie die instrumentale, selbständig in Kunstwerken wirken zu lassen.

Erst das Christenthum begründet dem Ton eine ganz neue Geschichte, indem es ihn zum Medium der Darlegung des erregten Innern und zugleich zum Bausteine für eng gegliederte Kunstwerke macht. Dies geschieht natürlich nicht plötzlich. Der Geist des Christenthums musste sich erst dem Volksgeist assimiliren, um dort das Objekt für diese musikalische Darstellung hervorzuzaubern und dazu bedurfte es noch Jahrhunderte, während welcher Zeit der Antheil und die besondere Art der Tonkunst am Gottesdienst mehr durch äussere Verhältnisse bedingt wird. Mit den Psalmen ging die hebräische Gesangweise in die christliche Kirche über und die griechische konnte nicht ausgeschlossen bleiben. Erst nach Jahrhunderten bildete sich eine grössere Gemeinsamkeit des Cultus heraus und aus diesem entwickelte sich erst nothwendig ein eigenthümlicher gleichmässiger Cultusgesang. Der *ambrosianische* und später der *gregorianische* Gesang gingen als erste reife Früchte dieser ganzen Bewegung hervor, zunächst in dem Bestreben, dem Ton seine sinnliche Macht zu nehmen.

Wir wissen nur wenig über die Art des *ambrosianischen* Gesanges, aber so viel scheint unzweifelhaft, dass er sich auf dem Grunde der diatonischen in vier Octavengattungen dargestellten Tonleitern erhob. Es war dies der einzige Weg, zum gemeinsamen Gesange zu gelangen, und wenn der ambrosianische Gesang dies noch nicht erreichte, so hat dies wohl seinen Grund nur darin, dass er sich von der sprachlichen Rhythmik noch nicht vollständig loslöste. Erst indem Gregor der Grosse den Gesang von den Fesseln der Prosodie befreite, errang dieser die Bedingungen, unter denen er allgemeiner Kirchengesang werden konnte. Und indem Gregor ferner auch jene Tonleitern um die vier plagalischen vermehrte, wurde das neue Tonsystem zur Grundlage jener wunderbar ergreifenden Hymnenmelodien, an denen eine ganz neue Kunst emporwuchs und die noch bis auf den heutigen Tag ihre Gewalt bewahren

Sie machten jetzt auch eine neue Notationsweise nothwendig. Bisher genügte es, nur den einzelnen Ton zu fixiren und so war die Notation mit Buchstaben für die griechische Weise der Musikübung ausreichend; sie wurde auch beim Unterricht noch in der christlichen Musikpraxis beibehalten; allein für die Darstellung des Ganges der Melodie wurde allmälig eine andere Notationsweise nothwendig; es entstanden zunächst die Neumen, deren besondere Tonhöhe dann durch die Linien, über welche sie zu stehen kamen, bestimmt wurde. Zur Pflege dieses neuen christlichen Gesanges wurden besondere Sängerschulen zunächst in Rom und später in allen Ländern, in denen das Christenthum Verbreitung fand, errichtet und so gewann er denn bald auch in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und in England weite Verbreitung und erzeugte in jedem dieser Länder wiederum eigenthümliche Weisen und Formen der Musikübung.

Bis in die letzten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends christlicher Zeit-echnung war dieser christliche Gesang unzweifelhaft nur einstimmig; wie in ler vorchristlichen Zeit wurde er vorwiegend antiphonisch geübt, so dass die hohen Männer- und Knaben- oder Frauenstimmen, so weit diese beim Gottes-lienste zugelassen wurden, in Octaven eine bestimmte Melodie sangen, welche lie tiefen Männer- oder Knaben- und Frauenstimmen um eine Quart oder Quint nach- oder auch vorsangen. Erst der gelehrte Mönch Hugbald (840 bis 930) giebt uns Kunde von einer gleichzeitigen Verbindung verschiedener Töne und zwar zeigt er, dass man die erste Mehrstimmigkeit dadurch herbei-ührte, dass beide Wechselchöre nicht nach einander, sondern gleichzeitig sangen. Weil hierbei in der Regel die hohen Männerstimmen die kirchliche Melodie, ls *Cantus firmus*, zur Ausführung überkamen, so hiess diese Stimme Tenor, ls die, den Hauptinhalt des Ganzen führende; ihr gegenüber bildete dann die iefere Stimme die Basis, unter welchem Namen sie auch häufig vorkommt, is er dem Namen Bass wich. Eine dritte Stimme machte sich dann dem Tenor gegenüber als höhere geltend, sie erhielt dem entsprechend den Namen *lta vox*, hohe Stimme, auch *altus* genannt. Die den, von der Melodie — dem *antus* — abweichenden Gesang führende Stimme, nannte man dem entsprechend *Discantus* und schliesslich bürgerten sich diese Bezeichnungen als feststehende Namen für die verschiedenen Stimmgattungen ein: Discant und Alt für die 'rauen- oder Knaben-, Tenor und Bass für die Männerstimmen.

Die Mehrstimmigkeit entwickelte sich zunächst aus der durchaus freien 'hätigkeit der Sänger, sie wurde gewissermassen aus dem Stegreif geübt. Es ar die nothwendige Consequenz der Erkenntniss von der Selbständigkeit der inzelnen Stimmen, dass das Quinten- und Octavenverbot erlassen wurde. Ian erkannte, dass die in Octaven und Quinten begleitende Stimme eben nur ie treue Wiederholung des *Cantus firmus* sei und so wurde man darauf geführt, ie anderen Intervalle zur Begleitung zu wählen. Wie sich hieraus der Canon on selbst ergab, das wird unter dem Artikel Nachahmungsformen gezeigt erden. Weiterhin führte diese neue Praxis dazu, die Intervalle in ihrer Ver-erthung als Zusammenklänge zu untersuchen und so wurde allmälig die Lehre on den Consonanzen und Dissonanzen ein Haupttheil der Unterweisung zu-ächst des Gesanges. Diese hatte namentlich durch Guido von Arezzo (1010 s 1050 s. d.) eine höhere Grundlage erhalten, die Gliederung des gesammten onumfangs in Hexachorde, welche auf der Eigenthümlichkeit der sogenannten ctavengattung beruht, konnte nicht ohne Einfluss auf die Weiterentwickelung r Mensuralmusik (s. d.), als welche sie sich seit dem 12. Jahrhundert dar-ellt, bleiben. Die Theoretiker wie Franco von Cöln, Marchettus von Padua, h. de Muris, Thomas de Valsingham bis auf John of Tewkesbury, Adam Fulda, Franchinus Gafor u. A. waren bemüht, aus diesem mehr willkürlich übten Discantisiren — in Frankreich Dechant genannt — nothwendige Ge-tze für die Weiterbildung der Harmonie zu gewinnen; Franco von Cöln terscheidet schon verschiedene Arten desselben, wie: die Motettis, Conductis,

Cantilenis und Rondellis und bei Johann de Muris finden wir bereits bestimmte Regeln über Stimmführung. So entwickelte sich mit Hülfe der Theoretiker die nach bestimmten, aus der Natur des Materials hergeleiteten Gesetzen geregelte Mehrstimmigkeit und in Frankreich wie in Italien und den Niederlanden erstehen schon im 14. Jahrhundert Meister des Gesanges als treffliche Contrapunktisten, wie Guillaume de Machault, Franc. Landino, Dufay, Binchois, Eloy, Targues. Ihren ersten Höhepunkt erreichte die ganze Richtung indess erst in Ockeghem und seinen Schülern: Hobrecht, vor allem aber in Josquin de Prés und dessen bedeutenderen Schülern und Zeitgenossen: Pierre la Rue, Antonius Brümel, Alexander Agricola, Loyset Compére, Pierre Molou, Anton de Fevin, Johannes Mouton u. A., wie deren Nachfolgern: Gombert, Clemens non Papa u. A. Die contrapunktischen Formen wurden bis zu höchster Meisterschaft entwickelt und das System der Kirchentöne in einem prächtigen harmonischen Bau dargelegt. Dabei gewann die Kirche einen grossen Schatz von bedeutenden Kunstwerken in den Messen, Motetten, den Magnificat und Versetten und zugleich Kultusgesänge zur Erhöhung der Pracht des katholischen Kultus. In Frankreich waren es: Pierre Certon, Clement Jannequin, Dominicus Phinot und Claude Lejeune, welche diesen Stil weiter bildeten; in Deutschland Adam von Fulda, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Heinrich Isaak und auch in England fand er Pflege und Verbreitung.

Daneben aber machte sich schon im Volksgesange ein neues Element geltend, das von den Meistern des Contrapunkts mehr vernachlässigt wurde, das der Melodie. Der Volksgesang hatte sich zumeist an den sogenannten Sequenzenmelodien entwickelt (s. d.) und obgleich er von der Kirche zunächst feindselig behandelt worden war, hatte er sich zu einer so bedeutenden Macht entwickelt, dass jene Contrapunktisten ihn nicht mehr ignorirten, sondern ihn sogar in einzelnen Melodien in den Kirchengesang einführten, indem sie diese an Stelle der Kirchenmelodie als *Cantus firmus* contrapunktirten. Damit gewann sie allmälig einen so grossen Einfluss in der Musikpraxis, dass sie im 16. Jahrhundert bereits ein neues System der Tonleiterconstruktion, unser modernes erzeugte, und die Instrumentalmusik als selbständige Kunst emportreiben liess. Diese war bisher von der Kirche nicht nur fast ganz vernachlässigt, sondern zum Theil sogar sehr feindlich behandelt worden. Ausser den bereits bei den vorchristlichen Völkern bekannten Instrumenten, der Harfe, Flöte, Trompete und den verwandten Blasinstrumenten, waren beim Beginn des Mittelalters schon eine Art Geigen, die Rebec im Gebrauch, aber sie alle wurden grösstentheils von der Kirche ausgeschlossen; das Monochord wurde nur beim Gesangunterricht gebraucht, und seit dem 9. Jahrhundert fand die Orgel allmälig Anwendung in der Kirche. Die anderen Instrumente wurden von jenen Spielleuten geübt, welche ohne festen Wohnsitz im Lande herumzogen, bei den verschiedenen Festlichkeiten wohl willkommene Gäste waren, aber sonst ein verachtetes, elendes Leben führten. Erst mit dem 14. Jahrhundert wurden sie sesshaft und von da an erfolgte auch die Ausbildung der Instrumentalmusik mehr planmässig. Allen voran gingen die Lautenisten, die es auch bald zu grosser Fertigkeit brachten und das Instrument im 15. und 16. Jahrhundert zum Lieblingsinstrumente für die Hausmusik machten. Früher noch waren die Trompeten und Pauken zu gewissen Ehren gelangt. Die vielfachen Dienste, welche sie den Gewaltigen der Erde zu leisten vermochten, hatten ihnen früh eine bevorzugte Stellung verschafft (s. Trompeter und Pauker), die sie denn auch redlich für Erweiterung ihrer »ritterlichen Kunst« anwendeten.

Nach dem Beispiel der Fürsten gewannen dann auch einzelne Städte solche Trompeterchöre; und wie, nachdem auch die übrigen Instrumentisten ehrlich geworden waren, die Fürsten Kapellen einrichteten, in denen auch die Rohrblasinstrumente, wie die Streichinstrumente vertreten waren, so errichteten die Städte die Stadtpfeifereien mit den mehr oder weniger vollständigen

chestern, neben den sogenannten Cantoreien oder Adjuvantenchören, in denen lie Vocalmusik gepflegt wurde. Mittlerweile war der altkatholische Kirchengesang zu höherer Blüthe gelangt, in der venetianischen Schule vertreten durch Adrian Willaert, Cyprian de Rore (1516 bis 1565), Zarlino (1517 bis 1590), Porta (gestorben 1601), Andreas und Johannes Gabrieli, Claudio Merulo, Orazio Vecchi, die namentlich durch die Gewalt der Harmonik Glanz der Darstellung und Treue des Ausdrucks erreichten und durch die römische, die lurch Goudimel, Animuccia, Nanini, Costanzo Festa, Vittoria vorbereitet, in Palestrina ihren höchsten Vertreter fand, der mit Orlandus Lassus (1520 bis 1594) überhaupt diese ganze Richtung zum Abschluss brachte. Jene künstichen Formen, welche von den ersten Meistern des Contrapunkts in Frankreich und den Niederlanden angeregt und weiter gebildet wurden und jene grossartige Harmonik, mit welcher das System der Kirchentonarten durch die römische und venetianische Schule ausgestattet wurde, das alles fassten namentlich die beiden gottbegnadeten Meister zusammen zu grossartigen Kunstwerken im Dienst der kirchlichen Gottesverehrung. In den deutschen Meistern Martin Agricola (1486 bis 1556), Joh. Walther, Lucas Lossius, Joachim a Burgk, vor allem aber in Ludwig Senffl (1490 bis 1560) und Joh. Eccard 1553 bis 1611), wie weiterhin in Melchior Franck, Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein und Sam. Scheidt machte sich dann jener Einfluss geltend, den las Volkslied und der aus ihm hervortreibende Choral innerhalb der proestantischen Kirche neu- und umgestaltend auf die gesammte Musikpraxis wirkend gewinnt. Schon jene erste niederländische Schule hatte ihren Contrapunkt auch an den weltlichen Liedern versucht, nicht nur in dem sie, wie erwähnt, diese zum *Cantus firmus* für ihre Kultusgesänge machte, sondern indem sie dieselben selbständig behandelte; bei den Italienern hatte dann der Motettenstil den weltlichen Madrigalstil erzeugt, der durch die ersten Meister les kirchlichen Contrapunkts seine Pflege fand. Von ganz besonderer Bedeuung aber wurde das Volkslied für die Entwickelung der gesammten Musikpraxis in Deutschland. Hier hatte es, nachdem Minne- und Meistersinger s. d.) den Trieb und die Fähigkeit zu dichten und zu singen im Volke mächtig angeregt hatten, ganz ungewöhnliche Verbreitung gefunden und war zu einer staunenerregenden Fülle angewachsen. Die Contrapunktisten bemächigten sich desselben, contrapunktirten es und lernten an ihm vor allem jene kunstvolle Gliederung, die das moderne Kunstwerk erst in höchster Vollendung erstehen lässt, welche das moderne Tonsystem nothwendig und erst die selbständige Instrumentalmusik möglich macht. (Vergl. Deutsches Lied.) Die alten Formen gewinnen dadurch neue, verjüngte Gestalt und neue werden erzeugt, welche die alte Musikpraxis nicht kannte.

Aus den Versuchen, die alte gesungene Tragödie der Griechen wieder lebendig zu machen (vergl. Oper) die Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Florenz von Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri u. A. unternommen wurden, gehen die Anfänge des dramatischen Stils hervor, der dann in Monteverde und Carissimi (1580 bis 1670) schon zu einer gewissen Blüthe gelangte. Der Einzelgesang macht sich zunächst in recitativischer Weise geltend, abwechselnd mit mehr getragenem Gesange, der sich dann bis zur Arie und zum Duett erweitert und namentlich seit Alessandro Scarlatti (1659 bis 1725) regste Pflege gewinnt, besonders durch die Neapolitanische Schule Lenardo Leo, Franceso Durante, Porpora, Vinci, Pergolesi, Jomelli, Sacchini, Piccini bis auf Graun, Hasse und Naumann in Deutschland. Hier hatte wie in Frankreich diese italienische Weise dramatischer Musik einen anderen Gang der Entwickelung genommen. In Frankreich hatte ein Florentiner von Geburt, Giov. Baptista Lully (s. d., 1633 bis 1687), einen eigenen französischen Opernstil begründet, indem er seine Recitative streng aus der Sprache des Landes entwickelte und die abgeschlossenen Formen, Arien und Chöre aus den knappen Formen des Tanzes; dabei zugleich aber auch die Instrumente in reicherer

Weise verwendete. Marin Marais (1550 bis 1718), Theobaldi de Gatti, Henri Desmarets, Charpentier, Campra u. A. vermochten der Arienform noch grössere Gewalt des Ausdrucks zu verleihen und Jean Baptiste Rameau, der bedeutende Theoretiker (1683 bis 1764), wusste alle die, durch jeden der erwähnten Meister zur tieferen Charakteristik herbeigeführten vereinzelten Elemente zu einem gesammten Kunstwerk zu vereinigen. Er verschloss sich nicht dem Einfluss der italienischen Gesangsweise und wusste auch die Mittel der selbständiger sich entwickelnden Instrumentalmusik dem dramatischen Ausdruck dienstbar zu machen. Doch erst dem deutschen Meister der Oper, Gluck, war es vorbehalten, diesen Stil zur höchsten Höhe zu entwickeln, während ihn Monsigny, Duni, Danican, Grètry u. A. wieder mehr national beschränkten und zur *Opera comique* gestalteten.

In Deutschland hatte durch Heinrich Schütz (1585 bis 1672) dieser neue Stil eine eigenthümliche Entwickelung gewonnen. In Italien selbst hatte er auf kirchlichem Gebiet eine neue Form erzeugt, das geistliche Concert, das Ludovico Viadana zuerst cultivirte unter Einführung des sogenannten Generalbasses, und diese Form gewinnt bei Schütz grössere Bedeutung, indem er den Choral damit verschmolz und ihm dadurch geschlossenere Form und grössere organische Entwickelung gab. Seine Arien und die Chöre gewinnen schon eine Gewalt dramatischen Ausdrucks, welche weder die Meister Frankreichs noch Italiens kannten und mit ihnen, namentlich aber mit den Passionen, bereitete Schütz jenen Oratorienstil vor, der bald nachher zu höchster Vollendung gedeihen sollte. Dass auch daneben der italienische Opernstil von deutschen Meistern gepflegt wurde, ist schon erwähnt, und wir finden selbst die beiden Meister Händel und Gluck und später noch Mozart auf diesem Gebiete thätig. Daneben aber waren auch kleinere Meister bemüht, mit den einfachern deutschen Mitteln den neuen Opernstil zu gewinnen, wie jener Johann Gottlieb Stade, der 1644 ein Singspiel »Das geistlich Waldgedicht« veröffentlichte, in welchem der Einfluss, den das deutsche Lied auf die Weiterentwickelung des dramatischen Stils gewann, bemerkbar wird. An die Volksspiele von Hans Folz, Jakob Ayrer u. A. anschliessend, versucht er eine wirkliche Charakteristik der Personen in der, aus dem Liede sich entwickelnden und schon in einzelnen Fällen bis zur Scene erweiterten Arie. Dieser Stil fand dann durch die erste Einführung einer stehenden Bühne in Hamburg (1678) eine in bestimmter Richtung erfolgende Pflege durch Johann Theile, ein Schüler von Schütz (1626 bis 1724), namentlich aber durch Kusser (1657 bis 1727) und vor allem durch Reinhard Kaiser (1673 bis 1739), der in seinen Opern wie in seinen Cantaten die aus dem Liede emportreibende Arie und Scene als wirklich dramatische Macht benutzte, und somit jenen grössern Meistern Gluck und Mozart die Wege in Deutschland ebnen half.

Gleichzeitig mit allen diesen Bestrebungen entfaltete sich die Instrumentalmusik in grösserer Selbständigkeit. Nachdem die Instrumente seit dem 16. Jahrhundert zum Gesange als Begleitung, oder die fehlenden Stimmen ergänzend hinzugezogen worden waren, erlangten sie schon beim einstimmigen Gesange als Begleitung etwas grössere Selbständigkeit. Während sie früher bei den mehrstimmigen Gesängen einfach an Stelle der Singstimmen traten, mussten sie jetzt diese ersetzen. Nachdem aber die einzelnen Instrumente ihren grösseren Spielreichthum entfalteten, wurde dieser auch geltend gemacht; die Instrumente begannen zu coloriren und diminuiren, d. h. die einzelnen Stimmen mit Figurenwerk auszuschmücken; sie kamen auf diese Weise zu von der Singstimme abweichender Führung. Dies neue Figurenwerk wurde zunächst den Tanzformen vermittelt oder in Variationenform dargestellt: es entstanden besondere Klingstücke (Sonate) zum Unterschiede von den Singstücken: die Ricercari und Canzonen für einzelne Instrumente, die Laute, Orgel, das Clavichord, die Violine u. s. w. Die Tänze wurden in der Suite zusammengestellt und diese erlangte in der sogenannten Kammermusik eingehende Pflege. Die

Orchester waren Anfangs so zusammengesetzt, dass die einzelnen Arten, die Flöten ebenso wie die Zinken, Posaunen und Streichinstrumente immer einen in sich abgeschlossenen Chor bildeten, die nur als solche auch verbunden wurden, nicht aber so, dass die Instrumente verschiedener Arten zu einem neuen Chor gemischt wurden. Diese Mischung erfolgte erst Ausgang des 17. Jahrhunderts durch die Stadtpfeifer. Für die Oper fanden die Instrumentalformen meist nur als Einleitungssätze, als Zwischenspiele und als Tänze selbständigere Verwendung. Nachdem noch im 17. Jahrhundert hervorragende Meister einzelne Instrumente, wie Dom. Scarlatti (1683 bis 1760) mit seinen Claviersonaten, Georg Muffat (geboren 1650) mit seinen Orgel- und Clavierstücken und François Couperin (1668 bis 1733) mit seinen *Pièces de Clavecin* dem Clavierstil, Torelli (geboren 1650), Vivaldi (1670 bis 1743), Corelli (1653 bis 1713) und Tartini (1692 bis 1770) dem Violinstyl, Frohberger (1637 bis 1695) und Buxtehude (1640 bis 1707) dem Orgelspiel eine höhere Grundlage gegeben hatten, waren alle Bedingungen erfüllt, unter denen die neuen Formen in äusserster Vollendung erstehen konnten.

Johann Sebastian Bach (1685 bis 1750) brachte den ganzen Gestaltungsprocess, wie er namentlich mit den Niederländern begann, insofern zu Ende, als er die Formen des künstlichen Contrapunktes in höchster Meisterschaft ausführte, sie zugleich mit dem neuen protestantischen Geiste erfüllte, wodurch er ihre Weiterentwickelung nach neuer Richtung führte und damit zugleich der neuen Kunst, der Instrumentalkunst, eine sichere Basis gab. In seinen Passionen und Cantaten schuf er so Meisterwerke höchster Art auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst und seine Suiten und Sinfonien wurden die sicherste Grundlage für den neuen Orchesterstil. Wie dann sein verwandter grosser Zeitgenosse Händel in dem ähnlichen Sinne das Oratorium zur höchsten Blüthe brachte und Gluck die moderne Oper begründete, ist hier nicht näher zu erweisen. Von hier ab tritt dann die Tonkunst in ein näheres Verhältniss zum Leben. Während die vorerwähnten Meister unter der Herrschaft der grossen und gewaltigen Gottesidee schufen, giebt jetzt das Leben mit seinen mannichfachen Erscheinungsformen dem Kunstwerk Form und Klang, so entstehen die Instrumentalwerke Joseph Haydn's; seine Sinfonien, Sonaten, Trios und Quartette und selbst seine Messen und Oratorien entstammen demselben Boden, und wie Mozart die Oper mit individuellem Lebensgehalt erfüllte, ebenso wie seine Instrumentalwerke, und in Beethoven sich der Weltgeist, wie er in Geschichte und Natur offenbar wird, schaffend erzeigt, konnte gleichfalls schon erwähnt werden. Mit der wachsenden Bedeutung, die dann der individuelle Geist gewinnt, wird das Kunstwerk dann wieder mit einem neuen Geist erfüllt; es ist die Welt der Romantik, die uns Schubert, Mendelssohn und Schumann offenbaren, indem sie uns durch ihre Instrumentalwerke einführen in das luftigste Reich der Phantasie und durch ihre wunderbar ergreifenden Lieder in die tiefsten Tiefen unseres eigenen Gemüthes. Wie dann dieser romantische Geist auch die dramatischen Formen ergreift und in Carl Maria von Weber, Meyerbeer und Wagner umgestaltend wirkt, das wird an geeigneter Stelle gezeigt werden; ebenso wie es in dieser ganzen Richtung begründet ist, dass die Virtuosität zu so hoher Blüthe gelangen musste.

Musikalische Wettstreite fanden zunächst in Griechenland auch bei den öffentlichen Kämpfen und Spielen statt. Diese Kampfspiele waren für die Griechen von ausserordentlicher Bedeutung durch den grossen Einfluss, den sie auf ihr gesammtes öffentliches Leben gewannen. Die wichtigsten waren die Olympischen Spiele. Sie wurden in der Nähe von Olympia in der Provinz Elis gefeiert und erlangten eine solche Wichtigkeit, dass man die Zeitrechnung nach diesen, im fünften Jahre wiederkehrenden Spielen zu bestimmen, nach Olympiaden zu rechnen begann. Seit der 15. Olympiade wurden diese Spiele allgemeiner und erstreckten sich nach der 30. über ganz Griechenland. In den ersten Olympiaden bestand der Kampf aus dem einfachen Wettlauf,

dann wurde der Doppellauf eingeführt, dann der Ringkampf, später das Wagenrennen, das Reiterrennen, Ringen und Faustkampf u. s. w. Bei den Festmahlen wurden auch Lieder gefeierter Dichter gesungen; die Dichter trugen auch ihre Dichtungen vor, wie Herodot, der seine Geschichte der Perserkriege theilweise wenigstens hier vorlas. Als Sieger in den musikalischen Wettstreiten, die hierbei stattfanden, werden Timäos und Crates genannt. Wesentlich musikalische Wettstreite waren die Pythischen Spiele. Sie gehörten zu den grössten Nationalfesten der Hellenen und wurden zu Ehren des pythischen Apollon auf der krissaiischen Ebene bei Delphoi gefeiert, die ganz dem Gotte geweiht war und nicht bebaut werden durfte, Kraft eines Orakelspruches. Apollon selbst, so berichtet die Sage, hatte diese Spiele nach Erlegung des Drachen Python eingerichtet. Ursprünglich war der Kampf ein durchaus musikalischer zwischen den Kitharöden, Auloiden und Auleten. Die Kämpfer sangen unter Begleitung der Kithara oder Flöte einen, auf das Fest bezüglichen Hymnus und der Preis bestand nur aus einem Lorbeerkranz, aber der Sieger war berühmt und geehrt in ganz Griechenland. Später traten auch, nach dem Muster der olympischen Spiele, die gymnischen und ritterlichen Kämpfe hinzu. Die Pythien fielen jedesmal in das dritte Jahr der Olympiaden. Ausser diesen grossen Pythien feierten viele Städte auch noch kleinere. Aehnlich wie die olympischen Kampfspiele waren die nemeïschen Spiele, die in einem Haine des Zeus Nemeios gefeiert wurden, und die isthmischen auf dem Isthmus, die ebenfalls musikalische, gymnische und ritterliche Wettkämpfe umfassten. Weniger allgemein waren die panathenäischen, die zu Athen, die carnischen, die zu Lacädemonien abgehalten wurden, bei denen Preise für Kitharöden ausgesetzt waren, oder die eleusinischen zu Eleusis in Attika u. A. Auch bei den zn Ehren der Artemisia zu Delphi oder des Asklepios in Epydauros gefeierten Spielen waren Preise für Wettkämpfe in der Dicht- und Tonkunst ausgesetzt, um welche die hervorragendsten Musiker und Dichter Griechenlands stritten. — In unserer Zeit sind solche Wettkämpfe bei den Musikfesten wieder in Aufnahme gekommen. Namentlich bei den derartigen Festen in Belgien kämpfen Singchöre wie auch Orchester um bestimmte Ehrenpreise.

Musik der Sphären, s. Sphärenharmonie.

Musikalische Hand, s. Guido von Arezzo.

Musikalisch-photographische Töne. Eine der wunderbarsten Neuigkeiten resp. Erfindungen, berichtet Prof. Vogel in der »Philadelphia Photographer« (Januarheft von 1876), ist der Versuch, musikalische Töne zu photographiren. Die Sache scheint zwar unglaublich, doch die Möglichkeit ist erwiesen. König, ein Pariser Chemiker, hat einen aus einer kleinen, mit einer sehr elastischen Haut überzogenen Trommel bestehenden Apparat construirt, durch welchen in gewöhnlicher Weise ein Gasstrom geleitet wird. Sobald nun die Welle eines gesungenen Tones auf die ausgespannte Haut stösst, geräth das Gaslicht in ein auffallendes Vibriren. Blickt man zu gleicher Zeit in einen sich drehenden Spiegel, so bemerkt man eigenthümliche Figuren, welche je nach den verschiedenen Tönen wechseln; bei Anwendung einer Gasflamme von starkem chemischen Effekt lassen sich diese Figuren photographiren. Welche Gasart sich zu diesem Zwecke eignen dürfte, ist noch unentschieden, doch so viel ist sicher, dass es in dieser Beziehung noch grosse Probleme zu lösen giebt. Vielleicht gelingt es schliesslich, Reden zu photographiren, statt sie zu stenographiren. Th. R.

Musikdirektor *(Directeur de musique)* ist im Grunde jeder Dirigent grösserer Instrumental- oder Vocalchöre. Den Kapellen der Hof- oder auch Stadttheater sind in der Regel zwei Dirigenten vorgesetzt, von denen dann der erste meist den Titel Kapellmeister führt, der zweite den: Musikdirektor. In manchen Kapellen heisst auch der Concertmeister Musikdirektor und häufig wird dieser Titel auch verliehen als Prädikat ohne eine damit verbundene Thätigkeit

Musikfeste nennt man die, von mehreren verbundenen Concertvereinen veranstalteten grossen Concertaufführungen. Die ersten Feste dieser Art fanden in England statt. Auf Veranlassung des Lord Viscount Fitzwilliam Watkin Williams und John Bates wurde 1784 beschlossen, die Säcularfeier von Händel's Geburtstag durch eine »*Commemoration of Haendel*« zu feiern. Diese Feier fand dann auch an vier, aufeinander folgenden Tagen statt; unter Wilh. Cramer's Leitung wurden Händel'sche Werke aufgeführt und die Einnahme betrug 12,736 Pfd. St. Die Feier wurde in den folgenden Jahren wiederholt und gestaltete sich dann zu einem jährlich stattfindenden grossen Musikfeste. Dem Beispiel Londons folgten auch andere Städte Englands, wie Birmingham und York. In Deutschland machte der Cantor G. F. Bischoff in Frankenhausen den Anfang. Nachdem er schon 1804 eine grosse Aufführung zu Stande gebracht hatte, veranstaltete er 1810 in Frankenhausen das erste Musikfest, das zwei Tage währte (20. und 21. Juni), bei welchem unter Spohr's Leitung Haydn's »Schöpfung« und Beethoven's erste Sinfonie zur Aufführung gelangten. Seinem Beispiel folgte dann die Schweiz, in welcher 1812 die schweizerische Gesellschaft gegründet wurde zur Förderung der Aufführungen grosser Werke. Zugleich wurden in Wien durch den Freiherrn von Mosel ähnliche Bestrebungen angeregt, in Hamburg durch Louise Reichardt, und überall bildeten die Händel'schen Werke den Mittelpunkt. Seitdem entstanden der Niederrheinische, der Thüringisch-Sächsische, der Elb-Verein und der Märkische Verein zu demselben Zweck, von denen indess nur der Niederrheinische grosse Bedeutung erlangte und Bestand gewann. Auf Veranlassung von J. Schornstein, Musikdirektor zu Elberfeld, wurde 1818 am 10. und 11. Mai das erste rheinische Musikfest zu Düsseldorf gefeiert. Die Gesang- und Instrumentalkräfte der beiden Städte Düsseldorf und Elberfeld führten die »Jahreszeiten« und die »Schöpfung« auf. Beim vierten 1821 trat Köln in den Verband, 1825 Aachen; 1829 trat Elberfeld aus und seitdem wechseln Düsseldorf, Köln und Aachen mit der alljährlichen Feier des rheinischen Musikfestes, bei welchem grössere chorische Werke zur Aufführung gelangen und die bedeutendsten Künstler mitwirken. Von Deutschland aus verbreiteten sich diese Musikfeste auch nach Frankreich (1830), Holland (1834), Italien (1835), Russland (1836). Ein Musikfest jüngsten Datums ist das schlesische, das vom 16. bis 18. Juli 1876 in Hirschberg stattfand unter dem Protektorat des Grafen Bolko von Hochberg (des unter dem Namen J. H. Franz rühmlichst bekannten Componisten) und unter Leitung von Ludwig Deppe.

Mussini, Nicolo, ist in Italien geboren, kam mit seiner Gattin, einer Sängerin, 1792 von London nach Hannover, wo beide in Concerten mit Beifall sangen. 1793 liess er sich in Kassel nieder, ging 1794 nach Hamburg und später nach Berlin als Tenorist ans Hofoperntheater; wurde bereits 1798 verabschiedet, trat aber bald darauf als Kapellmeister und Kammer-Compositeur in die Dienste der verwittweten Königin. Er starb 1813 oder 1814 zu Berlin. Von seinen Compositionen sind zu nennen: ein Oratorium »Das befreite Bethulien«, das M. 1806 in Berlin aufführte, die Opern »*La cameriera astuta*«, die 1794 in Hamburg, »*La guerra apperta*«, die 1796 zu Potsdam und Charlottenburg, und ein Singspiel »Dichterlaunen«, das in Berlin am 7. Mai 1803 aufgeführt wurde; ausserdem Arietten, Canzonetten, Duos für Gesang und Duos und Sonaten für zwei Violinen und Streichquartette.

Mutation hiess bei den Griechen *(Metabole)* die Veränderung 1) des Klanggeschlechts *(metabole per genus)*, wenn die Melodie das diatonische Klanggeschlecht verlässt, und in das chromatische oder enharmonische übergeht und umgekehrt; 2) des Systems, der Uebergang aus einem unverbundenen Tetrachord in ein verbundenes; 3) der Octavengattung und 4) des Rhythmus, wodurch ein Wechsel des Vermaasses herbeigeführt wurde. In der Solmisation bezeichnete Mutation den Silbenwechsel, der dadurch nothwendig wurde, dass in der Mitte eines jeden Hexachords der diatonische Halbton stets mit den

Silben *mi—fa* bezeichnet werden musste (s. Solmisation). Endlich bezeichnet man damit die Veränderung, welche mit den jugendlichen Stimmen zur Zeit der Pubertät vorgeht. Wenn der Knabe zum Jüngling, das Mädchen zur Jungfrau heranreift, verwandelt sich die Discant- oder Altstimme der Knaben in eine Tenor- oder Bassstimme, und die der Mädchen wird reifer und glänzender und in der Regel umfangreicher. Es erfolgt diese Veränderung meist in der Zeit vom 14. bis 17. Lebensjahr und macht sich fast immer durch verschiedene Anzeichen, wie Heiserkeit, Unsicherheit im Tonansatz, durch Ueberschlagen der Stimme auch beim Sprechen bemerkbar, und dann ist grosse Vorsicht bei der Behandlung der Stimme geboten, weil diese in dieser Zeit sehr leicht verdorben wird.

Muta (wechseln) ist eine Bezeichnung, durch welche angezeigt wird, dass das betreffende Blasinstrument seine ursprüngliche Stimmung wechseln soll. (S. Horn, Clarinette u. s. w.)

Mutiren, s. Mutation.

Mysterien oder **Misteria** hiessen in Frankreich die geistlichen Schauspiele des Mittelalters. Sie gingen von der Kirche aus, und waren deshalb meist in lateinischer Sprache abgefasst. Zu allen Zeiten hat das Volk an derartigen Spielen das regste Interesse genommen und die Kirche begünstigte sie endlich, um durch sie die alten heidnischen Spiele zu verbannen und zugleich die biblische Geschichte zu verbreiten. Vor allem galt es die Passions- und Osterzeit durch Spiel, Rede und Gesang zu verherrlichen, deshalb wurde der Stoff zunächst der Auferstehungs- und Leidensgeschichte des Herrn entnommen und zwar, wo es nur anging, mit den Worten der heiligen Schrift. Die Darstellung übernahmen Anfangs die Geistlichen selbst und sie fand auch in der Kirche statt. Die Form derselben war im Grunde in der Liturgie schon vorgezeichnet, die sich zum grossen Theil in einem Wechsel von Rede und Gesang in fast epischem Verlauf bewegte, wie in dem Prunk des ganzen Gottesdienstes und der feierlichen Prozessionen. Daher wurde in diesen *Misteria* auch viel mehr gesungen, wie in den später daraus sich entwickelnden Volksschauspielen. Es wurden nicht nur ziemlich regelmässig dabei die Sequenzen: »*Victimae paschali laudes*« und »*Te deum laudamus*« ganz in der Weise des Gottesdienstes gesungen, sondern auch der dramatische Dialog, der ganz ähnlich wie noch heute in den katholischen und auch noch in evangelischen Kirchen die Passionsgeschichte an verschiedene Stimmen und Chöre vertheilt, in psalmodirendem Tone abgesungen wurde. Die lyrischen Momente, wie beispielsweise die Klage der Marien, erhoben sich dann zu wirklicher Melodie und das Ganze war auch wohl mit Chören durchflochten, so dass diese *Misteria* als erste Vorstufe für das Oratorium gelten können, obgleich sie im Kostüm aufgeführt wurden. In den sogenannten Marienklagen fanden auch weltliche Melodien Eingang, namentlich als diese Spiele volksthümlicher wurden und der meist sehr derbe Volkshumor sich ihrer bemächtigte. Es bildete sich früh jene Mischpoesie, in welcher die Kirche durch die lateinische Sprache vertreten war, das Volk aber durch die Landessprache. So sind in einem der ältesten uns erhaltenen Mysterien: »Von den thörichten und klugen Jungfrauen« die ersten 3 Gesänge der Frauen, des Grabbewachenden Engels und des Bräutigams lateinisch, die Verse Gabriels romanisch, die Anfangszeilen des Gesanges der Jungfrauen dann wieder lateinisch, der Schlussvers wieder romanisch, ebenso wie die folgenden der Kaufleute u. s. w. Mit der profanen Sprache aber gewannen überhaupt profane Elemente Eingang. Neben diesen geistlichen *Misteria* hatte sich aus den Dialogen der ritterlichen Sänger Nordfrankreichs, wie »*Le miracle de Theophile par Rutebeuf*« oder »*Le Jeu de S. Nicolas par Jean Bodel*« oder »*Le Jeu de berger et de la bergere par Adam de la Hale*« (ein Schäferspiel in dem Gesang und Dialog wechseln), eine Art weltlichen Schauspiels entwickelt, dessen Elemente in die *Misteria* eindrangen und diese profanirten. Die Darstellungen aus der heiligen Geschichte wurden mit allerlei possenhaften Scenen

durchwebt, die nicht nur dem von der Geistlichkeit geschürten Judenhass, sondern auch dem Hass gegen die Pfaffen Ausdruck gaben. Mit der dadurch herbeigeführten Vergröberung dieser Spiele verringerte sich der Antheil der Musik. Als die gesangeskundigen Geistlichen die Darstellung derselben mehr an das Volk abtraten, wurden sie mehr recitirt als gesungen. Wohl versuchten auch jetzt die Geistlichen in den sogenannten Moralitäten, den Schuldramen, in denen Lehre und sittliche Betrachtung mit der Darstellung der Handlung verflochten wurden, dem Verfall zu steuern, es entstanden einzelne Gesellschaften zur Ausführung geistlicher Schauspiele, wie die *Confrèrerie de la Bazoche* in Paris und die *Compagnia del Gonfalone* zu Rom, allein auch hier wurden jene volksthümlichen Einflüsse geltend, so dass sie schliesslich aufgelöst werden mussten (s. Schauspiele).

Mysliweczek, Joseph, Componist, war der Sohn eines Müllers und wurde in einem Dorfe bei Prag am 9. März 1737 geboren. Er besuchte die Gemeindeschule und erhielt hier die erste Anregung zur Musik. In Prag besuchte er später eine höhere Schulanstalt, von welcher er jedoch zu seinem Vater zurückkehrte, um dessen Profession zu erlernen. Der bald darauf erfolgte Tod desselben brachte ihn zu dem Entschluss, seinem Zwillingsbruder die Mühle zu überlassen und sich von jetzt an ausschliesslich der Musik zu widmen. Er ging zu diesem Zwecke wieder nach Prag, studirte bei Habermann den Contrapunkt und erhielt von dem damals bekannten Organisten Segert Unterricht im Orgelspiel. Bald war er auch als Violinist an Kirchenkapellen thätig. 1760 erschien sein erstes Werk, sechs Sinfonien mit den Namen der ersten sechs Monate. Sein Geschmak neigte sich der Opernmusik zu, und weil diese damals in Italien hauptsächlich florirte, begab er sich 1763 nach Venedig. Hier liess er sich von Pescetti in der Kunst für den Gesang zu schreiben unterweisen und componirte ein Jahr darauf in Parma, wohin er berufen worden war, seine erste Oper, die ausnehmend gefiel. Als ihn hierauf der Neapolitanische Gesandte mit einer Composition zum Geburtstag des Königs beauftragte, schrieb er für diesen Zweck die Oper »*Il Bellerofonte*«, die einen sensationellen Erfolg errang. Er war von jetzt an berühmt in Italien, wo er kurzweg »der Böhme« hiess, wegen seines schwer auszusprechenden Namens. Er componirte in Italien gegen 30 Opern, die alle gefielen und die damals berühmte Sängerin Gabrielli behauptete sogar, Niemand könne schöner für ihre Stimme schreiben als der bömische Componist. Trotzdem er von mehreren Städten Italiens, von Neapel neun Mal, Aufträge erhielt zur Composition von Opern, in Venedig sogar nach der Aufführung einer seiner Opern gekrönt wurde, traf ihn Mozart, dem er in Bologna 1770 begegnete, im tiefsten Elend. Die Summen, die man zu jener Zeit für Opern bezahlte, belief sich höchstens auf 60 Zechinen, selbst für einen Mann, der die Gunst des Publikums besass. In einem Schüler, einem Engländer Namens Barry, fand er später glücklicherweise noch einen Protector, der ihm hilfreich wurde. In München schrieb er 1778 die Oper »Erifile«, auch im Auftrage, doch hatte er unter dem Himmel Italiens mehr Glück gehabt, denn diese Oper entsprach nicht den Erwartungen. 1779 dagegen erreichte er mit der Oper »Olympiade«, die er in Neapel schrieb, abermals und zwar in ganz Italien den glänzendsten Erfolg. M. starb 44 Jahr alt in Rom am 4. Febr. 1781. Sein schon erwähnter Schüler Barry errichtete ihm in der Kirche St. Laurent in Lucina ein Marmordenkmal.

N.

Nabel (Nebel oder Nevel; lat.: *Nablium*) heisst eigentlich Flasche, Schlauch und bezeichnet ein, von den Phöniziern erfundenes Saiteninstrument, das auch bei den Juden und den Griechen im Gebrauch war. Nach *Ovid de arte lib.* 3 wurde das Instrument mit beiden Händen gespielt, hatte demnach die Gestalt der Harfe, und dies bestätigt auch *Josephus Ant. lib. VII c.* 10, indem er berichtet: die Cither sei mit dem Plektrum — wie die Lyra — geschlagen, das Nebel aber mit den Fingern gespielt worden; denn das war der Hauptunterschied in Behandlung dieser Arten von Instrumenten; bei den der Lyra verwandten wurden die Saiten mit dem Plektrum, einem kleinen Stäbchen, geschlagen, bei den harfenartigen aber mit den Fingern gerissen. Wenn das Instrument ferner nach Hieronymus die Form des griechischen Delta hatte, so ist es erwiesen, dass es eine Art Harfe war; bei der Lyra waren die Seiten geschweift — *curva Lyra* — die Cither aber hatte wohl auch die Gestalt eines Dreiecks, aber sie war nicht von beiden Seiten zu spielen, da die Saiten auf einem Schallkasten, einer Schildkrötenschale u. dgl. aufgespannt waren. Das *Nablium* wurde bei den Juden nicht nur beim Gottesdienst, sondern auch ausserhalb desselben zur Begleitung des Gesanges angewendet.

Nabich, Moritz, ist 1815 zu Altstadt-Waldenburg im sächsischen Voigtlande geboren. Von seinem Vater, der als Maler daselbst lebte, war er Anfangs für den gleichen Beruf bestimmt, allein da der Sohn dazu wenig Lust verspürte, und durchaus »Musikus« werden wollte, willigte der Vater ein und übergab ihn dem Stadtmusikdirektor Schröder in Glauchau. Hier wurde die Posaune bald sein Lieblingsinstrument, und sie ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Nachdem M. ein Jahr in Dresden conditionirt und auch seiner Militärpflicht genügt hatte, ging er zu seiner weitern Ausbildung nach Paris und machte dann grosse Concertreisen, bis er 1849 in die Weimarische Hofkapelle eintrat, deren Mitglied er bis 1855 blieb; dann ging er nach London und erregte überall durch seinen grossen und edlen Ton, wie durch seine Fertigkeit in der Behandlung der, für virtuose Leistungen wenig geeigneten Posaune Erstaunen und erntete den reichsten Beifall. Seit mehreren Jahren lebt der treffliche Künstler in Leipzig und wenn er auch nur noch selten öffentlich auftritt, so ist er doch seinem Instrument noch nicht untreu geworden, er bläst und übt noch wie in der Zeit seiner Künstlercarrière.
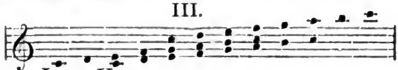
Naccare, *Gnaccare*, eine bei den Türken übliche Art von Castagnetten.

Naccheri, Andree, florentinischer Schriftsteller, der wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Er hat ein interessantes Werk verfasst über Gestalt und Art der Musikinstrumente unter dem Titel: »*Della proportione di tutti gl'istromenti da sonare, dialoghi due*«. Es enthält die Abbildung und Beschreibung der gebräuchlichen Instrumente. Nach einem Schreiben des Jean Baptiste Doni an P. Mersenne, welches Fétis in No. 32 des 16. Jahrgangs der »*Revue musicale*« veröffentlicht (1832), befand sich das Werk in der Bibliothek des Laurent von Medici.

Nachahmung (Imitation) ist die Wiederholung einer, von einer Stimme vorgetragenen melodischen Figur oder eines Satzes durch andere Stimmen. Die sich aus diesem Verfahren entwickelnden Nachahmungsformen sind unstreitig älter als alle übrigen. Es konnte schon erwähnt werden, dass die ursprünglichste Form derselben, in sogenannten Wechselchören bereits bei den Griechen und Juden herrschend, und dass sie auch noch in den ersten Jahrhunderten des Christenthums die hauptsächlichste Weise des Cultusgesanges war. Mehrstimmigkeit kannte man damals noch nicht, und da die Verschiedenheit der Tonlage der Organe den einstimmigen Gesang nur auf einen sehr
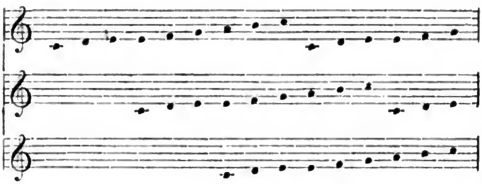
kleinen Umfang beschränkt, so musste, als dieser überschritten wurde, nothwendig eine Scheidung der Stimmen in zwei Chöre erfolgen. Der eine umfasste die hohen Frauen- oder Knaben- und die hohen Männerstimmen, der andere aber die tiefen; die hohen Frauenstimmen sangen mit den hohen Männerstimmen in Octaven, ebenso wie die tiefen Frauen- mit den tiefen Männerstimmen; der hohe Chor ahmte dem tiefen das, was dieser vorsang, eine Quint oder Quart höher nach, oder umgekehrt der tiefe dem hohen eine Quart oder Quint tiefer. Unzweifelhaft beruht auf dieser Gesangsweise auch der Parallelismus der Glieder der hebräischen Poesie und die Scheidung bei der griechischen in Strophe und Antistrophe. Es ist ferner gleichfalls schon erwähnt, dass dieser sogenannte antiphonische Gesang ein Hauptbestandtheil des christlichen Kirchengesanges geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Als dann der Versuch gewagt wurde, die beiden Wechselchöre zusammen zu bringen, ergaben sich die canonischen Formen von selbst und gewiss viel früher als die anderen contrapunktischen. Die Tonleiter war leicht durch einfache Nachahmung zu harmonisiren:

III.



I. II.

oder



Auch in der Quinte kann eine Stimme einsetzen, ohne Quintenfortschreitungen zu erzeugen, wenn sie auf dem rechten Intervall eintritt. Soll folgendes Sätzchen *(a)* antiphonisch nachgeahmt werden, so singt es die zweite tiefere Stimme, wie bei *b*, eine Quint tiefer:

a. *b.*



I. II.

Werden beide Stimmen einfach vereinigt, so singen sie in Quinten und die zweite Stimme ist keine selbständige mehr *(c)*. Erst wenn beide so vereinigt werden, dass die Zusammenklänge andere Intervalle ergeben *(d)*, bildet die eine zur anderen einen selbständigen Contrapunkt:

c. *d.*



Dass der Entwickelungsgang kein anderer war, wird schlagend durch die sogenannte *Falso bordoni* erwiesen, die Gesangweise in Sextaccorden, wie sie eben die, auf dem Wege der Nachahmung gewonnene Harmonisirung der Tonleiter zeigt; und dass diese Weise in jener frühesten Zeit der beginnenden Mehrstimmigkeit fleissig geübt wurde und ebenso noch lange nachher, steht historisch fest. Der alte Kirchenhymnus, der allein zunächst in dieser Weise behandelt wurde, fügte sich diesem Verfahren um so williger, weil er nicht an der tonalen Entwickelung der diatonischen Tonleiter festhält, wie das moderne

System, sondern jede Tonleiter ist frei und selbständig gestaltet. Mit dieser Weise aber war der Spekulation ein weites Feld eröffnet; man versuchte die Nachahmung auch von anderen Intervallen als der Quart, Quint und Octave aus, von der Secunde, von der Terz, Sexte, Septime, None u. s. w. Früh schon machten sich hierbei die beiden Arten der Nachahmung geltend, die strenge, bei welcher die Proposta (die nachzuahmende Melodie = *vox antecedens, guida*) Note für Note genau nachgeahmt wird, so dass die Risposta (die nachahmende Stimme = *vox consequens, conseguenza*) nichts weiter ist als die später eintretende Proposta; und die freie, bei welcher die Risposta nicht so streng der Proposta nachgebildet, nicht mit derselben Consequenz aus dieser entwickelt ist. Die strengen Nachahmungsformen führen ihre eigenthümlichen Namen: Canon und Fuge, und sind unter diesen besonderen Artikeln erörtert. Hier ist nur noch das Nöthige über die freie Nachahmung nachzutragen, die man kurzweg mit Nachahmung (Imitation) bezeichnet. Wenn die organische Entwickelung ein Haupterforderniss für das Kunstwerk ist, dann gehören diese Nachahmungsformen entschieden zu den grössten Kunstwerken. Damit soll nun durchaus nicht gesagt werden, dass eine organische Entwickelung des Kunstwerks nicht auch auf anderem Wege zu erreichen sei, dass die kunstvoll gegliederte Liedform oder die Instrumentalformen nicht auch ohne Nachahmungen zu gewinnen sind, allein die Nachahmungsformen zeigen doch immer jenes Princip der organischen Entwickelung in grösster Consequenz und sie verdanken ihm doch nur allein ihre Entstehung.

Es war, wie bereits erwähnt werden konnte, zunächst nicht ein specieller Inhalt, der sie hervortreiben liess, sie gingen vielmehr aus der Gesangspraxis hervor und aus dem allgemeinen Triebe künstlerischer Formgebung. Die grundlegliche Melodie nur ist das Produkt eines Inhalts, und demgemäss der Erfindung; ihre Verarbeitung dagegen das der Speculation; aber der künstlerische Geist macht auch diese Formen der Idee dienstbar. Wohl mag die ganze Richtung, welche diese Entwickelung zuerst bei den Niederländern nahm, von der Scholastik jener Zeit beeinflsst sein, die in derselben Weise über irgend einen, dem Dogma der Kirche entlehnten Satz, ein scharfgegliedertes Denkgebäude aufführte. Allein vielmehr wurde sie doch durch das Bestreben beherrscht, dem Ton das rein Sinnliche seiner Klangwirkung, mit welchem der vorchristliche Geist fast ausschliesslich operirte, abzustreifen, durch die Verwendung zu melodischen, geschlossenen Formen. Durch die Harmonik wird die sinnliche Klangwirkung wieder erhöht und es ist nothwendig, dass hier wiederum die Melodik, indem sie die Accorde in ein durchsichtiges Gewebe realer Stimmen auflöste, diese Wirkung veredelt und vergeistigt. So war die Ausbildung der Polyphonie auf dem Grunde des gregorianischen *Cantus firmus* und die harmonische Ausgestaltung des Systems der Kirchentonarten in streng aus diesem heraus entwickelten Kunstformen, das höchste und nächste Ziel dieser Periode. Diese Polyphonie aber war dadurch zu erreichen, dass die Melodie gewissermassen mit sich selbst contrapunktirt wurde, wenn, wie oben gezeigt wurde, die Melodie zugleich ihre harmonische Begleitung lieferte: die Nachahmungsformen waren das ganz nothwendige und natürliche Produkt dieser Periode und sie sind hochbedeutsam für die ganze weitere Kunstentwickelung geworden und zugleich wesentliche Bestandtheile für die höchsten Kunstwerke aller Art geblieben.

Dass diese Formen in neuerer Zeit etwas in Misscredit gerathen sind, hat seinen Grund zum Theil darin, dass das Verständniss für die Kunstformen überhaupt abgenommen hat, vornehmlich aber darin, dass sie häufig nur ihrer selbst willen in der Absicht, erlangte Fertigkeit zu erweisen, eingeführt werden, ohne einen entsprechenden Inhalt dem Hörer zu vermitteln. Die erste Forderung ist hier, dass das Thema, der nachzuahmende Satz, die Proposta auch bedeutsam genug ist, um sie zwei- oder mehrmal nachzuahmen; dass sie einen hinreichend interessanten Inhalt gewährt, um ihn weiter auszuführen. Dem

was kaum werth ist einmal ausgesprochen zu werden, ist meist noch weniger geeignet, den ausgiebigen Stoff für eine weitere Entwickelung zu geben; wenn auch hier die gottbegnadete Hand Wunder zu verrichten, auch aus todtem Stein Quellen hervorzuzaubern vermag. Ist aber ein an sich bedeutsamer und für weitere Verarbeitungen ausgiebiger Satz erfunden, dann genügt es auch nicht blos, ihn nachzuahmen, sondern dies muss immer wieder unter dem drängenden und treibenden Einfluss des ursprünglichen Inhalts erfolgen, damit nicht nur die Erfordernisse der Nachahmungsform erfüllt werden, sondern zugleich auch der darzulegende und auszuführende Inhalt zu seinem Recht gelangt. Das ist natürlich bei den freien Nachahmungen, den blossen Imitationen, noch leichter zu ermöglichen, wie bei den strengen, und deshalb finden auch jene namentlich in den Instrumentalformen, die einen reicheren und mannichfaltigeren Inhalt verlangen, häufiger Anwendung als diese. Dass im Uebrigen auch die freie Nachahmung unter denselben Verhältnissen erfolgen kann, wie bei der strengen, in allen Intervallen der Secunde, Terz, Quart u. s. w. wie in der graden und der Gegenbewegung, im einfachen und doppelten Contrapunkt, in der Vergrösserung und der Verkleinerung, ist selbstverständlich. Wie oben gezeigt ist, finden die Nachahmungsformen, die strengen wie die freien, namentlich bei den Vocalformen und zwar beim Kirchenstil ihre würdigste Anwendung. Doch auch dem weltlichen Gesange geben sie erhöhte künstlerische Bedeutung, ohne die Freiheit seiner Entfaltung zu stören und die Treue und Wahrheit des Ausdrucks zu beeinträchtigen. Die Duette und Terzette, die Chorlieder gewinnen dadurch nur meist erhöhten Reiz und Eindringlichkeit. Der Verfasser wurde in seinem »Maientanz«*) sogar veranlasst, das Trio canonisch zu gestalten. Selbst in der Oper wurde in einzelnen Fällen durch die Situation diese Form geboten, wie im »Fidelio«. Im ersten Akt sind die, von verschiedenen Empfindungen beseelten Personen: Leonore und Marzelline, Rocco und Jaquino in einer bestimmten Anschauung vereinigt; und diese so zum Ausdruck zu bringen, dass doch die, jeden Einzelnen bewegende Empfindung dabei nicht verschwiegen bleibt, ist nur die freie Form des Canon geeignet. Ganz besonders reiche Verwendung findet die freie Nachahmung auch in der Instrumentalmusik und zwar meist, den veränderten Organen entsprechend, als motivische Verarbeitung. Jene mehr in canonischer Weise erfolgende Vocalfuge wird auch ganz direkt auf die Instrumente übertragen und so entstehen die Instrumentalfugen und Canons und die hierauf beruhenden freieren Formen der Toccata, des Pastorale, der Gigue u. s. w. Die Menuett namentlich wird häufig in canonischer Weise eingeführt, ebenso das daraus entwickelte Scherzo, wie in dem *Es-dur*-Trio von Schubert. Beethoven giebt seinem Scherzo der neunten Sinfonie sogar ausgeführte Fugenform und Mozart dem Finale seiner grossen *C-dur*-Sinfonie die der Quadrupelfuge. Häufiger aber wird die Nachahmung instrumental zu noch freierer motivischer Bearbeitung als Begleitung zum gesungenen Liede oder im Präludium verwendet und endlich tritt sie in den grossen Instrumentalsätzen: der Ouverture, Sonate, der Sinfonie und den verwandten Formen als ein besonderer wesentlicher Theil derselben auf. Es wird erst bei den betreffenden Formen nachgewiesen werden, welche Bedeutung der, auf den Nachahmungsformen beruhende sogenannte Durchführungssatz nicht nur für die künstlerische Verwirklichung der Idee dieser Formen, sondern auch für die treffende Darlegung des speciellen Inhalts gewinnt. Immer muss scharf betont werden, dass es nicht genug ist, die Formen herauszubilden, sondern sie müssen dabei einen treibenden Inhalt vermitteln; dann aber gelangt dieser in höchster Vollendung zur Erscheinung, wie sonst auf keine andere Weise.
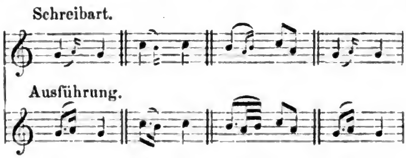
Nachbauer, Franz, einer der geschätztesten Sänger der Gegenwart. Er wurde geboren am 25. März 1835 in Schloss Giessen bei Friedrichshafen im Würtembergischen. Vom 13. Jahre ab besuchte er fünf Jahre die polytech-

*) Op. 26 No. 3. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikhandlung (R. Linnemann).

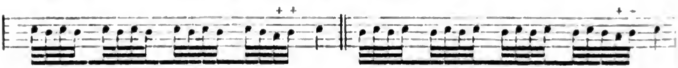
nische Schule in Stuttgart. Als Mitglied eines Gesangvereins erregte er durch seine schöne Stimme die allgemeine Aufmerksamkeit. Besonders der Sänger Pischek interessirte sich für ihn und bestimmte ihn, regelmässigen Unterricht zu nehmen. Zuerst in Basel als Chorist, später als Mitglied einer deutschen Truppe, welche Reisen in Frankreich machte, thätig, verdankt er seine fernere künstlerische Ausbildung der Liberalität des Banquier Passavant in Luneville, den er daselbst kennen lernte. Bei dem Bassisten Orth und dann bei Lamberti in Mailand ermöglichte ihm derselbe, während zweier Jahre seine Studien zu vollenden. Zeitweise den Bühnen Mannheim, Hannover, Prag, Darmstadt angehörend, liess er sich, nachdem er in Wien 1866 mit grösstem Beifall gesungen, dauernd in München nieder. Seine Hauptpartien sind: Tannhäuser, Walter Stolzing, Raoul, Prophet, Georg Brown, Arnold, Postillion u. s. w.

Nachsatz, das zweite Glied einer Periode, das sich organisch aus dem ersten, dem Vordersatz, entwickelt.

Nachschlag heisst eine früher mehr gebräuchliche Spielmanier, bei welcher, im Gegensatz zum Vorschlag, ein oder zwei Töne dem Hauptton nicht vorgesetzt, sondern angehängt wurden, wie folgende Beispiele zeigen:



Wie unter dem Artikel Verzierungen nachgewiesen werden soll, hatte diese Eigenthümlichkeit namentlich in Regeln des Contrapunkts ihren Grund. Die heutige Zeit, die sich davon zum grossen Theil emancipirt hat, schreibt derartige Figuren so, wie sie ausgeführt werden sollen. Ferner heisst die Figur, mit welcher der Triller geschlossen wird, Nachschlag:



(Vergl. Triller.)

Nachspiel *(Postludium,* Ausgang, *Exitus)* bezeichnet einmal den meist improvisirten Orgelsatz, mit welchem der Organist nach beendetem Gottesdienst die Gemeinde aus der Kirche geleitet, dann aber auch der Instrumentalschluss, mit welchem das, oder die den Gesang begleitenden Instrumente unter Umständen ein Tonstück noch weiter fortführen, wenn der Gesang bereits abgeschlossen ist. Obgleich jene Orgelnachspiele zunächst nur einen praktischen Zweck verfolgen, so müssen sie doch immer der Würde des Ortes und der Handlung, die sie abschliessen, entsprechen. Sie sind in der Regel in der Form der Fantasie oder auch der Fuge gehalten. Jene andere Art der Nachspiele wird namentlich beim Lied nothwendig, wenn der Dichter in den Worten der Phantasie weitere Perspektiven eröffnet, dann ist es Aufgabe des Componisten, diese weiter zu verfolgen, in solch instrumentalen Nachspielen. Namentlich deuten die Heine'schen Lieder oft nur an, was im Geist des Hörers wachgerufen werden soll, und das muss dann der Componist instrumental ergänzen, wie das Schumann in einzelnen seiner Lieder so meisterlich gethan hat.

Nachtanz *(Proportio)* heisst bei den deutschen Tänzen des 16. Jahrhunderts in der Regel die zweite Abtheilung; während der eigentliche Tanz — die erste Abtheilung desselben — geraden Takt zeigt, hat die zweite ungeraden, was vermuthen lässt, dass jener ein Reihentanz war, der gegangen, dieser aber ein Rundtanz, der gesprungen wurde. Die Tanzlieder zeigen meist dieselbe Anord-

nung; der Nachtanz wird dann wohl auch nicht als solcher, sondern als *Secunda pars* bezeichnet, wie bei dem Liede: »Ich kam für liebes Fensterlein«.

Nachthorn *(Pastorita)* ist eine 2,5-, 1,62- oder 1,25 metrige, liebliche, gedeckte Flötenstimme. Früher wurde diese Stimme offen gemacht und ähnlich einer Hohlflöte intonirt (s. Prätor., Syntagma, S. 138). Prätorius hat diese Stimme Tab. 37 zweimal abgebildet. S. 132 sagt er, dass die Niederländer besonders Hohlflöte 0,62 Mtr. Wachthorn nennen. S. 172 nennt er es die Octav zu Quintatön. Wir constatiren aber einen bedeutenden Unterschied zwischen Nachthorn und Quintatön, indem ersteres weiter als letzteres mensuirt wird und einen hornartigen Klang haben muss. Ist die Stimme offen, so erhält sie einen niedern Aufschnitt und engere Mensur. Im Pedal stehend heisst diese Stimme Nachthornbass oder Nachthorn. Prätorius nennt diese Stimme auch Bauernflöte, Bauernbass und Hornbass. Die Intonation der Stimme muss lieblich sein. In den Orgeldispositionen der neueren Orgelbaumeister verschwindet der Name Nachthorn immer mehr. Im 1,25 Meterton stehend, ist die Mensur weiter, der Luftzufluss mässig, und der Aufschnitt niedrig zu nehmen, alsdann erhält sie einen schönen hornartigen Klang. Um den hornartigen Ton zu erreichen, empfiehlt Töpfer einen niedrigen Aufschnitt und vollständige Anfertigung der Stimme aus Metall.

Nachtigall, s. Luscinus.

Nadermann, François Joseph, Sohn eines Harfenfabrikanten, wurde in Paris im J. 1773 geboren. Krumpholz, ein Freund seines Vaters, ertheilte ihm Unterricht auf der Harfe, während er in der Composition vom Kapellmeister der Kathedrale Desoignes unterwiesen wurde. Als Harfenspieler erlangte er eine bedeutende Fertigkeit, die sich aber darauf beschränkte, Compositionen in der Weise auszuführen, wie solche für dies Instrument bereits geschrieben waren, ohne dass es ihm gelang, die Harfenmusik weiter zu bilden. In diesem Punkt stand er seinem Landsmann Marin weit nach, doch erreichte er mehr Popularität, da Marin nicht öffentlich, sondern nur vor Künstlern und Liebhabern spielte. Für N. mag eine frühzeitig entwickelte enorme Körperfülle wohl das ernstliche Hinderniss zur Mehrentfaltung seines Talents gewesen sein. Dennoch war er so lange als einer der geschicktesten Harfenspieler Frankreichs angesehen, bis 1812 Bochsa durch eine andere, kühnere und dem Arpeggienwesen mehr abholde Spielweise, den Geschmack des Publikums auf seine Seite zog. Nach der Restauration wurde N. Kammerharfenist des Königs. Am 1. Jan. 1825 erhielt er die Stelle eines Lehrers für Harfenspiel und Deklamation am königl. Conservatorium in Paris, in welcher Stellung er bis an seinen Tod, der am 2. April 1835 erfolgte, verblieb. Im J. 1798 hatte er in München und Wien mit Erfolg concertirt. N. hatte nach dem Tode seines Vaters in Gemeinschaft mit seinem Bruder (s. unten) die Harfenfabrikation fortgesetzt und seinen ganzen Einfluss darauf verwandt, das alte System der Hakenharfe *(à crochet)* in Geltung zu erhalten, gegenüber dem neuen System der Pedalharfe *(à fourchette)* von Seb. Erard vertreten. Es gelang ihm aber nicht, denn die fernere Verbesserung der Mechanik und die Anwendung des Doppelpedals bei der Harfe durch Erard verschaffte diesem den vollständigen Sieg über das bisher gebräuchliche Harfeninstrument Nadermann's. Compositionen hat N. mehr denn fünfzig veröffentlicht, alle für sein Instrument, oder für dasselbe in Verbindung mit anderen, als: Concerte, Quatuors, Trios, Duos, Variationen, Fantasien u. s. w. Bedeutender noch ist seine Harfenschule.

Nadermann, Henri, Bruder des vorhergehenden, ist 1780 in Paris geboren. Er lernte, bestimmt durch den Vater, die Fabrikation von Harfen, machte auch zu diesem Zweck eingehende Studien. Später Schüler seines Bruders, wurde er, obwohl er nur Mittelmässiges leistete, Mitglied der königl. Kapelle und Hilfslehrer am Conservatorium. 1835 gab er diese Stellungen auf und lebte auf seiner Besitzung unweit Paris. Als die Verbesserungen der Harfenconstruction von Erard begannen Aufsehen zu erregen, versuchte sich

N. als Schriftsteller und schrieb mehrere Broschüren zu Gunsten der Harfen des alten Systems und gegen das System der Pedalharfe. Mehrere dieser polemischen Schriftchen sind gegen Fétis, den Verfasser der »*Biographie universelles des musiciens*« gerichtet, der in der »*Revue des deux mondes*« sich für die Erard'sche Verbesserung ausgesprochen hatte. Fétis behielt Recht, denn wie man weiss, ist die Pedalharfe längst die allgemein gebräuchliche.

Naegeli, Johann Georg, Componist und Musikschriftsteller, ist in Zürich 1768 geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er ebendaselbst, dann ging er zum Zwecke seiner weiteren Ausbildung nach Bern und gründete, zurückgekehrt in seine Vaterstadt im J. 1792 daselbst eine Musikalien- und Verlagshandlung. Auch bei diesem Unternehmen bekundete er seinen künstlerischen Sinn, indem er klassische Werke, als: Bach's, Händel's und Frescobaldi's, heftweise und in bis dahin nicht gekannter typographischer Schönheit herausgab. Es folgten 1803 in periodischer Ausgabe Clavierwerke unter dem Titel »*Repertoire des Clavecinistes*«, enthaltend Werke von Clementi, Cramer, Dussek, Steibelt, Beethoven u. A. Als Componist hat sich N. seiner Zeit vortheilhaft bekannt gemacht durch Chorgesänge für Kirche und Schule, Toccaten für Clavier und deutsche Lieder (sechs Sammlungen 3- und 4stimmiger Gesänge für Kirche und Schule, ungefähr fünfzehn Sammlungen für eine Stimme mit Clavierbegleitung darunter, »Freut euch des Lebens«, das noch heut im Volke gesungen wird). N. gründete in der Schweiz den grossen Verein zur Förderung der Tonkunst, zu dessen Präsidenten er wiederholt erwählt wurde und den er mit Umsicht leitete. Bei einer Zusammenkunft dieses Vereins, der aus drei- bis vierhundert Mitgliedern bestand, in Zürich, hielt er als Präsident desselben einen inhaltreichen Vortrag »Ueber das Concertwesen«, der in der »Leipziger musikalischen Zeitung«, No. 43 des Jahres 1812, abgedruckt ist. Sehr thätig war N. als Schriftsteller. Der ersten kleinen Schrift »Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeifer's Methode« (Zürich, 1809), folgte eine zweite grössere unter dem Titel »Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli« (Zürich, 1810, 250 S.). N. war in diesen Schriften den Gesichtspunkten Pfeiffer's gefolgt, welcher den Musikunterricht in dem Pestalozzischen Erziehungsinstitut eingerichtet hatte. Das letztere Werk, in welchem er sein Hauptgewicht auf die Analyse des Princips seiner Lehrmethode legt, dient aus diesem Grunde hauptsächlich den Lehrern zur Information. N. veröffentlichte 1818 von diesem Werke einen Abriss, betitelt »Auszug der Gesangbildungslehre mit neuem Singstoff« (Zürich, 1812). Ferner »Musikalisches Tabellenwerk für Volksschulen zur Bildung des Figuralgesanges« (Zürich, 1828). Seine Methode hat N. mehr denn 20 Jahre lang an einer von ihm gegründeten Volksschule praktisch geübt.

Im J. 1824 unternahm er eine Reise nach Deutschland, besuchte Karlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt, Stuttgart, Tübingen und hielt in mehreren dieser Städte öffentliche Vorlesungen, die bei Cotta in Tübingen veröffentlicht worden sind, unter dem Titel »Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten« (1826, 8° 285 S.). Dies Werk veranlasste polemische Streitschriften zwischen N. und Professor Thibaut in Heidelberg (Verfasser des Werks »Ueber Reinheit der Tonkunst«), die N. unter dem Titel »Der Streit zwischen der alten und neuen Musik« veröffentlichte. Ausser den kritischen Aufsätzen, die zeitweise in der »Leipziger musikalischen Zeitschrift« und andern deutschen Journalen erschienen, sind noch die folgenden Schriften anzuführen: »Erklärungen an J. Hottinger, als literarischer Ankläger der Freunde Pestalozzi's« (Zürich, 1811); »Pädagogische Rede, veranlasst durch die Schweizer gemeinnützige Gesellschaft« (Zürich, 1830): »Umriss der Erziehungsaufgabe für die gesammte Volksschule u. s. w.« (Zürich, 1832). So war das arbeitreiche Leben Nägeli's nur der Kunst und deren Förderung, vorzugsweise der des Volksgesangs gewidmet; er beschloss es am 26. Decbr 1836 in seiner Vater-

stadt. Es sind von ihm mehrere biographische Schriften erschienen, bei Orell in Zürich, 1837: »Biographie von Hans Georg Nägeli nebst Porträt«; von einem Schweizer Musiker, Namens Bierer: »Hans Nägeli, Erinnerungen bemerkenswerther Lebensereignisse u. s. w.« (Zürich, 1844); endlich noch ein Schriftchen von Augustin Keller: »H. G. Nägeli, Festrede zur Einweihung eines Denkmals, gehalten zu Zürich am 16. Octbr. 1848.

Nänien *(Naenia* auch *Nenia)*, Trauergesänge der Alten. In der frühesten Zeit, als die Verstorbenen noch im eigenen Hause beigesetzt wurden, sangen die Gäste beim Leichenschmause Loblieder auf den Todten. Nachdem aber die Bestattung ausser dem Hause stattfand, wurden diese Nänien beim Leichenzuge oder am Grabe von den Hinterbliebenen oder den Verwandten gesungen. Waren keine Verwandten vorhanden, dann übernahmen bezahlte Klageweiber *(praeficae)* die Ausführung; später wurde sie diesen ganz übertragen. Noch später erhielt das Wort einen weitern Sinn, meist mit geringschätziger Nebenbedeutung. Schliesslich wurde *Nenia* auch personificirt, zur Klagegöttin erhoben, die einen eignen Tempel in Rom erhielt.

Nafiri, eine Trompete der Indier.

Nagareet, eine Kesselpauke der Abyssinier, die mit einem langen gebogenen Stabe geschlagen wurde.

Nagelclavier, ein 1791 von Träger zu Bernburg erfundenes Tasteninstrument, mit einem Umfang von 5 Octaven. Der Ton, der Harmonika verwandt, wird durch Eisenstifte erzeugt, welche in vier Reihen, horizontal über einander geordnet, in einem Stimmstock angebracht sind. Unter denselben befinden sich eben so viel kleine hölzerne Walzen, die vermittelst eines Schwungrades in beständiger Bewegung erhalten wurden. Ueber diesen Röllchen geht ein mit Colophonium bestrichenes Leinenband ganz nahe an den Stiften, so dass es bei leisem Druck der Tasten an die Stifte gedrückt wird und so den Ton erzeugt. Eine ausführliche Beschreibung des Instruments, das übrigens keine weitere Verbreitung fand, findet sich in der »Berliner musikalischen Monatsschrift«, Juli 1792.

Nagelgeige, Eisenvioline, auch Nagelharmonika genannt, ist ein Bogeninstrument, das um 1750 von Joh. Wilde zu Petersburg erfunden wurde. Auf einem etwa $1^1/_2$ Fuss langen und 1 Fuss breiten Kästchen sitzen 16 bis 20 eiserne oder messingene abgestimmte Stifte, die mit einem Geigenbogen zum Erklingen gebracht werden. Auch dies Instrument hat weder Verbreitung, noch irgend welche Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst gewonnen.

Nagiller, Matthäus, ist am 24. Octbr. 1815 zu Münster im Unterinnthal geboren; obgleich zum Geistlichen bestimmt, wendete er sich doch ganz dem Studium der Musik zu; er erhielt den ersten Unterricht in dieser Kunst von Pater Martin Goller, trat 1837 als Zögling in das Conservatorium in Wien und machte unter Professor Preyer's Leitung in der Composition so bedeutende Fortschritte, dass er 1840 den ersten Preis errang. 1842 ging er nach Paris und wurde dort bald ein geschätzter Lehrer, unter seinen Schülern werden Iwan Müller und Julius Stockhausen genannt. 1846 brachte er seine erste Sinfonie zur Aufführung. Nach einem längern Aufenthalt in Berlin ging er wieder nach Paris zurück, von wo ihn indess die Revolution (1848) wieder vertrieb. Er ging wieder nach Deutschland, verweilte 1850 längere Zeit in seiner Heimath und bei dem kunstsinnigen Freiherrn Franz von Goldegg zu Partschins bei Meran und schrieb hier neben seiner *Missa solemnis* kleinere Messen für Landgemeinden. 1854 nahm er seinen Wohnsitz in München und schrieb dort ausser der Musik zu Widmann's »Nausikaa«, die Oper »Friedrich mit der leeren Tasche.« Dann ging er als Kapellmeister des Musikvereins nach Bozen und 1866 in gleicher Eigenschaft nach Innsbruck. Ausser den bereits genannten sind von seinen Composition noch: Ouverturen, Sinfonien und verschiedene Vocalcompositionen zu erwähnen. Er starb 1874 im Juli.

Nagnar heisst eine Pauke in Indien, deren Kessel aus Holz gefertigt ist.

Naich, M. Hubertus, belgischer Musiker, der in Rom ansässig war und daselbst im Anfange des 16. Jahrhunderts lebte. Er war Mitglied der *Academie degli Amici.* Von der Sammlung seiner vier- und fünfstimmigen Madrigale, die bei Antonio Blado in Rom erschien und sehr selten ist, befindet sich ein Exemplar in der kaiserlichen Bibliothek in Wien, es ist ohne Datum und in gothischen Lettern gedruckt, der Titel lautet: »*Madrigali di M. Hubert Naich a quattro et a cinque voci, tutte cose nove, et non più viste in stampa da persone. Libro primo.* An dem Ende des fünften Theils liest man »*Il fine de Madrigali di M. Hubert Naich della Academia degli Amici stampati in Rome per Antonio Blado*«. Draudius führt noch eine andere Ausgabe desselben Werkes an, jedoch ohne Angabe des Datums, welche in Venedig erschien. Noch befinden sich zwei Stücke unter dem Namen Robert (?) Naich in »*Motetti de Fiore. Quartus liber cum quatuor vocibus*«. *Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Piaguento Anno Domini* 1539.

Nakkara heisst eine dem Tamburin ähnliche Pauke der Türken; bei den Griechen eine Art Triangel.

Naldini, Sante, wurde in Rom am 5. Febr. 1588 geboren, kam als Sänger in die päpstliche Kapelle, wurde 29 Jahre alt Kaplan und Vorsänger daselbst und später Abbé. Papst Urban VIII. beauftragte ihn mit der Veröffentlichung der Hymnen von Palestrina über gregorianische Weisen. Diese Sammlung erschien bei Balthasar Moret in Antwerpen unter dem Titel »*Hymni sacri in Breviario Romano. S. D. N. Urbani VIII. auctoritate recogniti, et cantu musico pro praecipuis anni festivitatibus expressi*«. *Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthasaris Moretti* 1644, *in fol. max.* Sante N. starb am 10. Octbr. 1666 und wurde in der Kirche der Mönche von *St. Etienne del Cacco* begraben. Sein Grabstein daselbst ist mit einer weitläufigen Grabschrift versehen, der auch einen Räthselcanon über die Worte: »*Misericordias Domini in aeternum cantabo*« beigefügt ist, welchen N. für diesen Platz bestimmt hat.

Nanini, Giovanni Maria, war zu Vallerano gegen 1540 geboren; er machte seine Musikstudien bei Claudio Goudimel in Rom, der daselbst eine Musikschule errichtet hatte, kehrte dann in seine Vaterstadt zurück und wurde daselbst zum Kapellmeister ernannt. Im J. 1571 kam er nach Rom in gleicher Thätigkeit an die Kirche S. Maria Maggiore. Hier eröffnete er mit Gio. Pierluigi da Palestrina eine Schule für Musik, denn die von Goudimel war wohl längst wieder eingegangen. Nachdem er im Monat Mai 1575 die Kapellmeisterstelle an S. Maria Maggiore niedergelegt hatte, trat er erst am 27. Octbr. 1577 als Sänger (Tenorist) in das päpstliche Collegium ein. Er starb am 11. März 1607 zu Rom. Seine Compositionen, die aus geistlichen und weltlichen mehrstimmigen Gesängen bestehen, sind uns in grosser Anzahl erhalten worden und auch durch neue Partiturausgaben allgemein zugänglich gemacht. Sein »*Hodie nobis coelorum rex*«, 6 voc., wird noch heute in der päpstlichen Kapelle an Weihnachten gesungen. N. war nicht nur ein gelehrter Musiker, was seine »*Centocinquantasette Contrapunti e Canoni*« (s. Proske, »*Mus. div.*« T. II. p. XLIII) und seine »Contrapunktischen Regeln« (Ms.) beweisen, sondern auch ein bedeutender Componist, den die Natur mit reichen Gaben ausgestattet hatte, er nahm demzufolge seiner Zeit eine hervorragende Stellung ein. Ein Verzeichniss seiner Werke giebt Becker in seinen »Tonwerken«, Fétis in seiner »*Biogr. mus.*« (7 Werke). Die in Sammelwerken vorkommenden Tonsätze sind in Eitner's »Bibliographie« und die in moderner Partitur erschienenen in desselben Verzeichniss zu finden.

Nanini, Giovanni Bernardo, war der jüngere Bruder des Vorhergehenden. Ebenfalls in Vallerano geboren, erhielt er von seinem Bruder Unterricht in der Musik und arbeitete später mit ihm gemeinsam die oben erwähnten »Contrapunktischen Regeln«, wahrscheinlich für die Schüler der Musikschule, aus. Proske spricht sich über seine Werke sehr warm aus und sagt (»*Mus. div.*« III. p. XV.): »Wohllaut in Melodie und Harmonie, Fluss und Rundung

der Modulation, rhythmische Präcision und vollendete Reinheit des Stils charakterisiren die Werke dieses Meisters. Die meisten seiner Compositionen liegen, wie die von Maria N., in römischen Archiven im Manuscript, doch auch im Druck erschienen eine Anzahl (s. Fétis und Becker). In neuerer Zeit hat nur Proske vier Psalmen von ihm in Partitur veröffentlicht. Ueber seine Lebensumstände sind wir sehr wenig unterrichtet. Nur das Eine ist bekannt, dass er eine Zeitlang in Damaso zuerst an der Kirche *S. Lodovico di Francesco* und dann an *S. Lorenzo* Kapellmeister war.

Nanterni, Orazio, Componist, wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Mailand geboren. Im J. 1590 hatte er die Kapellmeisterstelle an der Kirche *S. Celso* inne. Von mehreren seiner Zeitgenossen wird er als intelligenter Musiker bezeichnet. Seine Compositionen sind theilweise in Sammlungen anzutreffen, die im Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen; die einzige, mit seinem Namen erschienene Sammlung führt den Titel: »*Il primo libro de' Motetti a cinque voci*« (Milano, Aug. Tradule, 1606, in 4°).

Nanterni, Michel Angelo, ist der Sohn und Schüler des Vorhergehenden und folgte ihm auch in seiner Stellung als Kapellmeister der Kirche *S. Celso.*

Napoleon, Arthur, geboren 1847 in Lissabon von deutschen Eltern, ein bedeutender Pianist, der 1859 nach Amerika ging und dort durch seine eminente Technik grosses Aufsehen erregte, ebenso wie später in Brasilien. Er ging dann nach Lissabon zurück.

Náprowník, Eduard, Componist und Hofkapellmeister beim russischen Theater in Petersburg, geboren am 24. Aug. 1839 zu Bejšt bei Königgrätz in Böhmen, lernte, mit bedeutendem Musiktalente begabt, im fünften Lebensjahre das Clavierspiel beim Lehrergehülfen Jos. Půhonný und machte ausserordentliche Fortschritte. Als sein Vater zum Lehrer nach Dašic ernannt wurde, studirte N. im J. 1850 in Pardubic, wo er beim Onkel August Svoboda sich im Piano- und Orgelspiel vervollkommnete. Im J. 1852 begab er sich nach Prag, um die Realschule zu absolviren. Hier fand er in seinem Landsmann Eman. Meliš einen aufrichtigen Freund und Rathgeber, auf dessen Anrathen er nach dem Tode seines Vaters, im J. 1853, in die Prager Orgelschule und ein Jahr darnach in das Pianolehrinstitut des Peter Maydl trat. Schon damals war N. ein tüchtiger Notenleser und machte in einigen Monaten unter der bewährten Lehrmethode Maydl's ausserordentliche Fortschritte im Clavierspiel. Aber auch in der Orgelschule blieb er nicht zurück. Unter trefflicher Leitung von Fr. Blažek, Professor der Harmonielehre, schwang er sich zum ersten Prämianten im ersten Jahrgange der Orgelschule und wäre auch im zweiten Jahrgange unter dem berühmten Contrapunktisten Karl Pitsch derselben Auszeichnung theilhaftig geworden, wenn er nicht knapp vor der Prüfung erkrankt wäre. Nach seiner Genesung absolvirte er mit Auszeichnung den zweiten Jahrgang der Orgelschule, und aufgemuntert von seinem Freunde Em. Meliš componirte er eine Sonate für Piano und Violine, sowie eine Figuralmesse in *D*, welche im J. 1856 in Dasic aufgeführt wurde. N. trat dann als Musiklehrer in das Maydl'sche Institut und studirte dabei unter dem Conservatoriumdirektor Fried. Kittl die Instrumentationslehre, den er bald durch sein Partiturspiel in Staunen setzte. Als im J. 1860 zwei Preise für das beste böhmische Lied mit Pianobegleitung ausgeschrieben wurden, errang N. den ersten Preis mit seinem Liede »*I šepce kvítí*« (»Die Blumen säuseln«) unter 20 Concurenten. Ferner schrieb er im J. 1861 eine Clavierfantasie »*České perle*« (»Böhmische Perlen«), über die sich der bewährte Musikpädagog Jos. Proksch (s. d.) äusserst günstig aussprach. Nicht minder gefiel seine Ouverture für Orchester »*Vlasta*«, die im J. 1861 mit glänzendem Erfolge in Prag aufgeführt wurde, sowie seine zweite Fantasie für das Piano »*Loučení*« (»Der Abschied«). Durch Vermittelung seines Freundes E. Meliš erhielt N. eine Kapellmeisterstelle beim Fürsten Yusupov nach St. Petersburg, wo er am 3. Septbr. 1861 eintraf. Hier reorganisirte er die fürstl. Kapelle und bewährte

sich als äusserst umsichtiger und energischer Dirigent, sowie auch als gediegener Pianovirtuose und schlagfertiger Avistaspieler. Der letzteren Eigenschaft hat er auch seine glänzende Carrière zu verdanken; denn als im J. 1862 die russische Oper »Russlan und Ludmila« von Glinka aufgeführt werden sollte und der obligate Organist zur Vorstellung nicht erschien, wurde N. vom Kapellmeister Ljadov ersucht, den Clavierpart in dieser Oper zu übernehmen. Obgleich N. die Oper nur einmal gehört hatte, unterzog er sich der heiklichen Aufgabe und löste sie so glücklich, dass er bald darnach zum Organisten des russischen Hoftheaters, später zum Chordirektor und zweiten Kapellmeister und im J. 1869 nach dem Tode Ljadov's zum ersten Hofkapellmeister ernannt wurde. In Petersburg componirte N. einige böhmische Männerchöre, Duette, erhielt bei einer Preisausschreibung für das beste böhmische Lied im J. 1862 den ersten Preis für sein Frühlingslied »*Jarni*« und entwickelte in Petersburg eine bedeutende Compositionsthätigkeit. Namentlich schrieb er einige Ouverturen und die fünfaktige russische Oper »*Nižegorodni*«, welche im J. 1869 in Petersburg mit dem glänzendsten Erfolge über die Bretter ging. N. bewährte sich hier als glücklicher Nachfolger Glinka's im russischen Opernstil und war der Erste, der die Weise des russischen Kirchengesanges in seiner Oper einführte. N. wirkt bis jetzt in Petersburg hochgeachtet als ausgezeichneter Dirigent und gediegener Componist. E.

Narbaes oder Narvaez, Luis de, ein spanischer Musiker, der im sechzehnten Jahrhundert lebte. Unter dem Namen Ludovicus Narbays sind vier- und fünfstimmige Motetten von ihm in dem von J. Moderne 1539 und 1543 zu Lyon publicirten Sammlungen eingereiht. Er selbst hat eine Collection von Musikstücken für die Viole in Tabulatur herausgegeben, es befinden sich darin Bruchstücke von Motetten und Gesänge von Josquin, Gombert, Richafort u. A., der Titel des Werkes lautet: »*Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*« (Valladolid, 1538, in 4° obl.).

Narcissus, Bischof von Ferns und Leighlin in Irland, war Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Dublin und hielt in dieser Gesellschaft am 12. Novbr. 1683 eine Vorlesung, welche in der »*Philosoph. Transactio..*« (vol. XIV, No. 156, p. 472) eingerückt ist, unter folgendem Titel: »*An introductory essay to the doctrine of sounds, containing some proposals for the improvement of acousticks*«. Dieses letztere Wort in der wissenschaftlichen Sprache zuerst angewendet zu haben, wird N. von mancher Seite zugeschrieben. Dem »*Dictionaire de musique*« von J. J. Rousseau nach, hat Sauveur, wie er selbst sagt, eine Wissenschaft, die er der Musik voranstelle, Akustik genannt. *Mem. de l'acad. roy. des sciences*«, année 1701, p. 297.

Nardini, Pietro, ein ausgezeichneter Violinvirtuose und Componist des 18. Jahrhunderts war 1722 zu Fibiana im Toscanischen geboren. Seine Eltern siedelten bald darauf nach Livorno über, wo er den ersten Unterricht genoss; später schickten sie ihn nach Padua zu dem berühmten Violinvirtuosen Tartini. Zurückgekehrt nach Livorno, trat er, 24 Jahre alt, mehrfach als Violinvirtuose auf und begründete dort seinen Ruf, der sich bald über ganz Europa verbreitete. 1753 berief ihn der Grossherzog von Würtemberg und verblieb er in Stuttgart gegen 15 Jahre, während der Zeit er auch Berlin besuchte. Um 1767 kehrte er wieder nach Livorno zurück, dann ging er nach Padua und pflegte seinen alten Lehrer bis zu dessen Tode. Um 1770 engagirte ihn der Grossherzog von Toscana als Direktor der Musik. Doch scheint er noch mehrfach seine Stellung gewechselt zu haben, denn es ist auch bekannt, dass er in Pisa vor dem Kaiser Joseph II. spielte und von ihm reich beschenkt wurde. Sein Leben beschloss er in Florenz am 7. Mai 1793 im Alter von 71 Jahren. N. soll eine brillante Technik besessen haben und verstand es, der Violine jenen süssen, weichen Ton zu entlocken, der zum Herzen spricht. Seine Compositionen entbehren oft der Tiefe, bieten aber als Ersatz manche liebliche Melodie, die durch ihre Einfachheit ihre Wirkung nicht verfehlt. In neuerer

;eit hat David und Alard zwei Sonaten von ihm veröffentlicht und mit einer 'lavierbegleitung versehen, die jenes Urtheil vollständig bestätigen. Die seiner ;eit gedruckten Werke bestehen in Concerten, Sonaten, Trios, Quatuors u. a. nd sind in Fétis »*Biographie universelle*« verzeichnet.

Nares, James, Doktor der Musik an der Universität in Oxford, war 1715 n Stanwell in Middlesex geboren, studirte die Musik unter Gates und später nter Pepusch und erhielt an der Kathedrale zu York den Organistenposten m 1734. Gegen 1758 wurde er an der königl. Kapelle als Organist und 'omponist angestellt, und als sein Lehrer Gates sein Amt als Direktor der 'horsänger niederlegte, wurde er dessen Nachfolger. Am 10. Febr. 1783 starb r zu London. Zu seinen Lebzeiten sind nur wenige von seinen zahlreichen nd gediegenen Kirchencompositionen gedruckt und erst einer späteren Zeit 'ar es vorbehalten, sie durch den Druck allgemein bekannt zu machen und ıren Werth schätzen zu lernen. Sie bestehen meist aus den in England be- ebten »Anthems« zu 1, 2, 3, 4 bis 5 Stimmen mit Begleitung und erschien avon ein Band um 1778, ein zweiter erst nach seinem Tode um 1788. Sein chüler, Dr. Arnold, edirte um 1790 drei Bände in Folio »*Collection of Cathe- ral Music*« und Vincent Novello nahm 8 Gesänge in seine grosse Sammlung: *ervices, Anthems, Hymns etc.* auf (s. Eitner's Verz., p. 142). Doch auch einen 'ractat: »*Concise and easy Treatise on Singing etc.*« (London, s. a.) besitzen wir on ihm und eine Reihe Clavierstücke, die meist noch zu seiner Lebenszeit 'schienen und wahrscheinlich den Unterrichtsstoff für seine Schüler bildete. in Titelverzeichniss seiner gedruckten Werke ist bei Gerber und Fétis zu nden. Seine zahlreichen handschriftlich vorhandenen Werke sind in England ı öffentlichen und Privat-Bibliotheken vertreten.

Narrante (ital.), erzählend.

Narrwerke, Bezeichnung für Schnarrwerke (s. Orgel).

Naryschkin, Semen Ricilowicz, kaiserlicher Ober-Jägermeister, Hof- [arschall und oberster Chef des Theaters in Petersburg (1751), regte die urch Johann Anton Maresch dann ausgeführte Einrichtung der russischen agdmusik an (s. d.).

Nasat (Nasal, Nasard, Nasarde. Nassadt, Nazad, Nasad, Nasad- öte, Nasadpfeife, Nasadquinte, Nasillard, Rohrnasad, Nasatoffen, asspfeife, gedeckte Quinte) war ursprünglich eine Flötenstimme mit iselndem Ton, theils gedeckt, theils offen. Sie soll zuerst in Holland ange- offen sein im 1,25 oder 0,62 Meterton. Nach Prätorius' »*Orchestre*« I. p. III. . III. §. 15 soll Nasad soviel heissen als Nachsatz oder Nachdruck. Prätorius 'klärt den Ausdruck der Register nach dem näselnden Ton. »Der vollkommene lapellmeister« S. 467 belehrt uns, dass Nasard eigentlich Nasillard heissen ıüsse. Maier im Anhange des Musiksales sagt uns, dass die Stimme gedeckt in müsse. Zu St. Wenzel in Naumburg hat diese Stimme ein Paraulum, önnte mithin Rohrnasat genannt werden. Die Pfeifen dieser Stimme nach euester Construktion laufen wie die Pfeifen des Gemshorns nach oben spitz ı, sind aber konisch construirt, haben Seitenbärte, und müssen aus 12- bis 4löthigem Zinn hergestellt sein; die Mensur ist weit, der Aufschnitt eng. etzt wird diese Stimme als Quintenstimme im 0,42 oder 0,84 oder 1,68 Ieterton verfertigt und heisst dann Nasatquinte, Quintnasat. Sie kommt auch ls Pedalstimme im 3,42 Meterton vor und heisst dann Grossnasat. Haben ie Pfeifen dieses Registers Röhren im Hut, so heisst die Stimme Rohrnasat. 'as Quintnasat als Quintenstimme finden wir schon zu Prätorius und Matthe- on's Zeit vor, allerdings unter dem Namen Pfeiferflöte, Nasatquinte, Quintflöte, ıssata, Nassad und Nasat. Im Pedal stehend, werden die grossen Pfeifen von Iolz, die kleinen von Metall verfertigt. O. Wangemann.

Nascimbeni, Stefano, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts und war lapellmeister an der Kirche St. Barbarina in Mantua. Von seinen Compo-

sitionen sind nur bekannt 1) »*Concerti ecclesiastici à 12 voci*« (Venedig, 161 2) »*Motetti a 5 e 6 voci*« (Venedig, 1616).

Nascimbeni, Francesco, Componist, lebte um die Mitte des 17. Jah hunderts und war in Ankona geboren. Er hatte sich bekannt gemacht dur eine Sammlung von Canzonen und Madrigalen; »*Canzoni e Madrigali morali una due e tre voci*« (Ancona, Amadei Pierimineo, 1674).

Nasco, Giovanni, italienischer Componist, war um die Mitte des l Jahrhunderts Kapellmeister in Fano. Von seinen Compositionen sind veröffen licht: »*Lamentationes Jeremiae cum Passionis recit. et Benedictus*« (Venet 1565); »*Primo libro di Madrigali a quattro voci insieme la canzon di Rospi Rossignuol*« (Venetia, Antonio Gardane, 1555, in 4° obl.); »*Motetti a cinq voci*«, *lib. I* (Venetia, 1558, in 4°); »*Madrigali a cinque voci*«, *lib. secon* (Venetia, app. Ant. Gardane, 1559, in 4° obl.); »*Le Canzone e Madrigali a voci con uno Dialogo a sette*« (Venetia, 1562, in 4°; auf der Münchener B bliothek). Auch Sammelwerke, wie die bei Gardane in Venedig, 1549, erschi nenen: »*Il terzo libro die Motetti*« oder Waelrant, H.: »*Symphonia angelica*« (159 und Balbi, L.: »*Musicale Esercizio*« enthalten einzelne Gesänge von ihm.

Nasenton, entsteht durch eine falsche Führung des tonerzeugenden Lu strahls beim Gesange; wenn der, aus der Luftröhre strömende Athem dur den freischwebenden Gaumenvorhang getheilt wird, so dass er zugleich dur Mund und Nase getrieben wird.

Nasolini, Sebastiano, italienischer Operncomponist, wurde 1768 nicht Mailand, sondern in Piacenza geboren; nach Fétis geht dies aus den Unt schriften einiger seiner Partituren im Manuscript und dem 1818 in Maila publicirten Almanach der Schauspiele hervor. Es ist nicht festzustellen, und unter wessen Leitung er sich seine musikalischen Kenntnisse erwa Gervasoni bezeichnet ihn als einen schon in jüngeren Jahren geschickt Clavierspieler. Erst 20 Jahre alt, wurde in Triest seine erste Oper »Nitet aufgeführt. Es folgten 1789 in Parma »*L'Isola incantata*«, ein Jahr darauf Mailand »*L'Adriana in Siria*«, welche so glänzend aufgenommen wurde, d N. eine Aufforderung erhielt, für London eine Oper »*L'Andromacca*« zu schr ben. Diese noch in demselben Jahre vollendete und in London aufgefüh Oper hatte jedoch nicht den gewünschten Erfolg. N. eilte sofort nach Wi und schrieb hier »*Le Teseo*«, von welcher Oper die Ouverture und eine sch Scene gedruckt wurden. Hierauf nach Italien im Anfang des Jahres 17 zurückgekehrt, componirte er für die Eröffnung des neuen Theaters in V cenzia »*La Morte di Cleopatra*«. Während des Carnevals im J. 1792 in R wurde daselbst seine Oper »*Semiramide*«, die zu seinen besten gerechnet wi aufgeführt. Der Erfolg dieser Oper machte ihn für den Augenblick zu d gesuchtesten Operncomponisten Italiens, er schrieb auf Verlangen der v schiedenen Theaterdirektoren während weniger Jahre: »*Ercole al Termodont* »*Eugenia*«, »*Il Trionfo di Clelia*«, »*L'Incantesimo senza magia*«, »*La Merop* »*Gli apporti Caratteri*«, »*Gli Sposi infantuati*«, »*La Morte di Mitridate*«, » *Festa d'Iside*«, »*I due Fratelli rivale*«, »*Gli Anna morati*«, »*L'Adimira*«, *Torto immaginario*«. Einzelne Scenen seiner Opern verrathen bedeutendes T lent, doch frühes und zu schnelles Arbeiten hat es nicht zur Reife gelang lassen. N. starb in Venedig 1799 oder wie einzelne auch behaupten erst 18

Nassare, Paolo, Franziskanermönch und Organist des Klosters der Fran kaner in Saragossa. Er wurde in einem Dorfe in Arragonien im J. 1664 boren und empfing seine kirchliche und musikalische Erziehung in ein Kloster dieser Provinz. 22 Jahre alt, wurde er in den vorerwähnten Or der Franziskaner in Saragossa aufgenommen, das Kloster, in welchem er se Leben verbrachte. Er verfasste und veröffentlichte 1693 ein Buch, Abha lungen enthaltend über: den Kirchengesang, die Mensuralmusik, den Cont punkt und die Composition, in Gesprächen, das unter dem Titel: »*Fragmen musicos repartidos en quadro tractatos, en que se hallan reglas generales, y*

cessarias para canto Llano, canto de Organo, Contrapunto y Composicion, comestos etc.« in Saragossa 1693 in 4° erschien. Die Capitel, den Contraınkt und Anweisungen zur Composition betreffend, sind theilweise Uebertzungen aus den Dialogen des Ponzio. Das Buch N.'s ist in der spanischen iteratur bemerkenswerth, da es sich so ziemlich über alles Wissenswerthe in r Musik als Wissenschaft und Kunst verbreitet. Es erschien in zweiter rmehrter Ausgabe durch Torres, königl. Kapellmeister in Madrid (1700), in 288 S.

Nathan, Isaak, ein, seiner Zeit in London, wo er ansässig war, geschätzter esanglehrer. Er ist 1792, einer jüdischen Familie entstammend, in Countreıry geboren. Für den Priesterstand bestimmt, erhielt er demgemäss eine ıte Erziehung. Neben der Wissenschaft und den Sprachen, die er auf der niversität Cambridge trieb, erhielt er auch Musikunterricht, und bald nahm n die Leidenschaft für diese Kunst ganz ein. Nachdem er von Corri im avierspiel und Gesang unterrichtet worden, liess er sich in London als Lehrer s Gesanges nieder. Schulden halber verliess er diese Stadt, doch suchte er wieder auf, um sich als Sänger im Covent-Garden-Theater zu versuchen, lches er als Mittel betrachten wollte, seine Gläubiger zu befriedigen. Seine te Art zu singen, konnte jedoch die Schwäche seines Organs nicht verdecken, dass er diese Versuche aufgab und nun für mehrere Theater in London Opern, elodramen und Pantomimen componirte. Als die beste seiner Compositionen zeichnet man seine »Hebräischen Melodien«, publicirt 1822. Noch erschienen n ihm ein Buch: *»An Essay on the history and theory of Music; and on the alities, and management of the human voice«* (London, Whittaker, 1823), und ı Schriftchen: *»The life of Madame Malibran, de Beriot, interspersed with iginal anecdotes and critical remarks on his musical powers«* (London, 1836, in 12).

Nationalmusik heisst die, dem einzelnen Volke eigene Musik, welche direkt n den Eigenthümlichkeiten desselben, seinem Geschmack, seinem Temperament d seinen Sitten so beeinflusst wird, dass sie eine abweichende Richtung, oder ch einen eigenthümlichen Charakter gewinnt. Es ist klar, dass dies hauptchlich bei der Volksmusik der Fall sein muss, weil die Kunstmusik sich ch bestimmten, ewigen Gesetzen entwickelt, die an keine nationale Eigenümlichkeit gebunden sind, auf keine derartige Besonderheit Rücksicht nehmen, nn auch die Anwendung dieser Gesetze dennoch durch das Eindringen der ılksmusik vielfach beeinflusst wird. Vorwiegend ist diese nationale Eigenümlichkeit in den, aus dem Volke hervorgehenden Volksliedern und Volksnzen erkennbar. Diese sind nicht nur bei den verschiedenen Stämmen, ndern auch bei den einzelnen Völkern, in welche diese sich scheiden, durchaus rschieden. Die Originalmelodien der slavischen Völker athmen durchaus deren Geist, wie die der romanischen oder der germanischen, und der lden und der Norden, lunarische und tellarische Einflüsse, wie die Schicksale r einzelnen Völkerschaften und die Bedingungen ihrer Existenz erzeugen ederum wesentliche Unterschiede in der Eigenthümlichkeit ihrer Volkstänze e ihrer Volkslieder. Der, durch allseitig günstigere Verhältnisse bedingte itere Sinn der römischen Völkerschaften erzeugt auch jene sinnlich reizlle, nur aus der absichtslosen Lust am Gesange heraustreibenden Melodien, n oft berückender Süsse; während wiederum die harten Kämpfe, welche e slavischen und die germanischen Völkerschaften schon um ihre Existenz it der Natur zu bestehen haben, bei ihnen jene ernsten, tiefsinnigen und hwermüthigen Weisen erzeugen, die so unwiderstehlich zu Herzen gehen. ie aber weiterhin, durch äussere und innere Umstände begünstigt, bei den rmanischen Völkerstämmen früh die Cultur Boden gewann, so auch selbst ihrer Volksmusik, so dass diese den bedeutendsten Einfluss auf die künstrische Entwickelung der Musik sich erzwang, weil sie selbst schon, wenn ıch nur instinktiv, mehr nach künstlerischen Principien geübt wurde. Es ugt schon von einer grösseren Cultur, dass die Volksweisen der germa-

nischen Völkerschaften früh auf dem Grunde der vollständigen diatonischen Tonleiter sich erhoben, während bei den slavischen Stämmen ebenso wie bei den einzelnen Völkerschaften des fernen Nordens, den Schweden und Norwegern, den Dänen und Schotten, die unvollständige Tonleiter, bei vielen nur einzelne Intervalle derselben für die Melodiebildung genügte. Wie bei den romanischen Völkern, den Franzosen und Italienern, den Niederländern und Engländern, wurde fernerhin auch bei den germanischen früh eine gesetzmässigere Rhythmik auch in den Volksweisen, den Liedern wie den Tänzen, formbildend wirksam, während in den Volkstänzen der Ungarn und Russen, der Böhmen und der verwandten Völker jene urwüchsige, wilde Bewegung herrscht, in der ein System schwer zu erkennen ist. Dem entspricht ferner jene weitere Eigenthümlichkeit, nach welcher die Volksweisen bei den romanischen und germanischen Völkern auch meist aus einem bestimmten harmonischen Apparat herauftreiben, was bei den anderen erwähnten Völkern weniger der Fall ist, weshalb sie auch schwer zu harmonisiren sind. Man muss ihnen meist Gewalt anthun, wenn man sie anders, als mit dem Dudelsack- oder Musettenbass begleiten will, über dem sie sich mit grosser Freiheit entfalten. Wie weit bei jenen Völkern diese nationalen Weisen auch die künstlerische Entwickelung der Tonkunst beeinflussen, ist an den betreffenden Orten nachzuweisen. Diesem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass trotz des gemeinsamen Ursprungs und der Jahrhunderte lang gemeinsamen Musikübung beispielsweise sich dennoch die französische Oper von der italienischen schied und dass die deutsche Musik alle Formen derselben in gleichmässig höchster Vollkommenheit entwickelte. (Ueber Nationalmelodien s. den Artikel Volkslied; über Nationaltänze und Nationalinstrumente den Artikel Tanz.)

Natividade, Miguel da, ein portugiesischer Geistlicher, der bei Lissabon geboren wurde und dem Orden der Cistercienser in Alcobaça angehörte, in den er 1658 aufgenommen wurde und in welchem Kloster er Kapellmeister war. Aufbewahrt sind daselbst von seinen Compositionen: *»Vinto e vito Psalmos las Vesperas Cistercienses«* (s. Machado, *»Bibl. Lus.«* T. III. p. 479).

Natividade, João da, ebenfalls portugiesischer Ordensgeistlicher, der zu Torres geboren und 1675 in den Orden der Franziskaner aufgenommen wurde. Er starb zu Lissabon im J. 1709 und hinterliess mehrere Kirchencompositionen (s. Machado, *»Bibl. Lus.«* T. II. p. 707 und T. IV. p. 137).

Natorp, Bernhard Christian Ludwig, Doktor der Theologie, Ober-Consistorialrath, machte sich um die Pflege des Schul- und Kirchengesanges hochverdient. Er ist geboren zu Werden an der Ruhr am 12. Novbr. 1774, wurde 1796 Lehrer am Gymnasium zu Elberfeld, bald darauf Prediger zu Huckeswagen im Bergischen, 1798 Pfarrer zu Essen in Westphalen, 1809 Consistorialrath zu Potsdam und 1819 Ober-Consistorialrath zu Münster. Er starb 1846. In seinem Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde, der in den Jahren 1811 bis 1816 erschien, gab er schätzenswerthe Beiträge für die Pflege des Schulgesanges und Orgelspiels. Er veröffentlichte ferner: »Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer und Volksschulen« (Potsdam 1813, seitdem in mehreren Auflagen erschienen); »Ueber den Gesang in der Kirche« (1817); »Ueber den Zweck der Einrichtung und den Gebrauch des Melodienbuchs für die Gemeindeschule« (1822) und »Ueber Rinck's Präludien« (1835).

Natorp, Imperatrice und Mariane (s. Sessi).

Naturhorn, auch Waldhorn genannt, heisst das einfache Horn ohne Ventile oder sonstige Vorrichtungen zur leichtern Erzeugung der anderen, als der sogenannten Naturtöne.

Natürliche Intervalle (franz.: *tons naturels;* engl.: *naturel notes*) heissen die leitereigenen Intervalle und Töne der diatonischen Tonleiter.

Naturtöne heissen die auf dem Naturhorn und der Naturtrompete nur

ırch veränderten Lippenansatz, ohne Stopfen oder mechanische Vorrichtung ·zeugten, sogenannten offenen Töne (s. Horn und Trompete).

Naturtrompete, die Trompete ohne Ventile und andere mechanische Vorchtungen zur Erzeugung der anderen Töne als der Naturtöne (s. Trompete).

Naubert, Fr. August, talentvoller Liedercomponist, geboren 1839 zu :hkeuditz, Provinz Sachsen, studirte von 1863 bis 1865 im Stern'schen Conrvatorium Musik und wirkt gegenwärtig als Organist und Gesanglehrer am ymnasium zu Neu-Brandenburg.

Naue, Dr. Johann Friedrich, wurde am 17. Novbr. 1787 in Halle a. S. :boren, besuchte das Waisenhaus daselbst und bezog dann die Universität, um ı studiren. Türk gewann ihn indess der Musik und nach dem Tode deslben (1813) wurde er dessen Nachfolger als Universitätsmusikdirektor. In eser Stellung wirkte N. besonders für Hebung des Kirchengesanges. Seine rbeiten auf liturgischem Gebiete, sein: »Versuch einer musikalischen Agenda, ler Altargesänge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen für musilische und nicht musikalische Prediger und den dazu gehörigen Antworten r Gemeinde, Singechor und Schulkinder, mit beliebiger Orgelbegleitung, :eils nach Urmelodien, theils neu bearbeitet« (1818) und das daran anschliesnde »Allgemeine evangelische Choralbuch« (Halle, 1829), erwarben ihm die unst des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preussen, der ihm die schweren ɔrgen, in die N. durch den Verlust seines nicht unbedeutenden Vermögens :rathen war, thatkräftig zu mildern suchte. Mit zu grossen Opfern für seine erhältnisse hatte N. eine umfangreiche Bibliothek, mit zum Theil seltenen, .r die Geschichte des Kirchengesanges werthvollen Werken zusammengestellt ıd das von ihm 1829 veranstaltete und von Spontini dirigirte grosse Musikst in Halle vollendete seinen socialen Ruin. Seine Bibliothek wurde für die 5nigl. Bibliothek vom König erworben und trotz den mancherlei Bemühungen, .e traurigen socialen Verhältnisse des verdienstvollen Mannes zu heben, starb · dennoch im tiefsten Elende am 19. Mai 1858. Von seinen Werken sind ɔch zu erwähnen: »Cantate zur Gedächtnissfeier edler Verstorbener«, »Reɔonsorien mit eingelegten Sprüchen«, ein »*Marche triomphale*« und mehrere lavierstücke.

Nauenburg, Gustav, ist am 20. Mai 1803 zu Halle a. S. geboren und :zog die Universität seiner Vaterstadt, um Theologie zu studiren. Sein schöner ariton erregte allgemeinste Aufmerksamkeit und so wurde er veranlasst, sich :r Musik, speciell dem Gesange zu widmen. Bei dem Musikfeste in Halle [829) war Bernhard Klein auf ihn aufmerksam geworden und dieser veranısste ihn, nach Berlin überzusiedeln und dort seine Musikstudien zu vollenden. is 1833 blieb N. hier und ging dann als Gesanglehrer in seine Vaterstadt ırück. Daneben war er auch vielfach schriftstellerisch thätig, namentlich für egründung einer mehr rationellen Gesangmethode, in zahlreichen Aufsätzen ir verschiedene Zeitschriften und als Kritiker der Tageszeitung seiner Vateradt. Im Buchhandel erschienen seine: »Ideen zu einer Reform der christchen Kirchenmusik« (Halle, 1845) und seine »Täglichen Gesangstudien« und Cäglichen Coloraturstudien« (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

Naumann, Johann Gottlieb, berühmter Componist, wurde geboren den 7. April 1741 in Blasewitz bei Dresden, wo er den ersten Unterricht in der 'orfschule erhielt. Früh schon zeigte sich sein Talent für Wissenschaften nd Musik, so dass ihn sein Vater, ein schlichter Bauer, die Kreuzschule in 'resden besuchen liess, in welcher er auch Musikunterricht vom Cantor Hoilius erhielt. Ausserdem hatte er hierbei Gelegenheit, manches Gute, namentch die Musikaufführungen in der katholischen Hofkirche zu hören. Bis zu :inem 16. Lebensjahre wanderte er so zwischen Blasewitz und Dresden hin nd her, unterbrochen nur von einigen Versuchen seiner Eltern, ihn zu Errnung eines Handwerkes zu bestimmen. Siegreich ging jedoch N. aus diesen :ämpfen hervor und erlangte endlich die Erlaubniss, sich zum Schullehrer

ausbilden zu dürfen. Um diese Zeit (1757) trat ein merkwürdiger Wendepunkt in seinem Leben ein. In Dresden lebte ein schwedischer Musiker, Namens Weeström, der bisweilen einen Spaziergang nach Blasewitz machte und do von Naumann's Mutter sich einen Kaffee kochen liess. Dieser sah auf de Pulte des schlechten Claviers Sonaten von Seb. Bach liegen und erstaunte i höchsten Grade, dass der Sohn des Hauses dieselben spielte. Da er sich weit vom Talente des jungen Mannes überzeugte, machte er ihm den Antrag, il mit nach Italien zu nehmen. Nach hartem Kampfe gelang es N., hierzu d Einwilligung seines Vaters zu erlangen und so traten er und Weeström d Reise Ende Mai 1757 an.

N. sollte bald bittere Erfahrungen machen, da ihn sein Begleiter höch brutal wie einen Bedienten, ja wie einen Sclaven behandelte. Nur die Hof nung, nach Italien zu kommen, liess ihn während einer 10 monatlichen Kran heit Weeström's in Hamburg bei diesem aushalten. Im Frühjahr 1758 endlic wurde die Weiterreise nach Italien angetreten. Venedig setzte ihn in E staunen, wichtiger aber wurde ihm Padua, wo Weeström Unterricht bei Ta tini nahm, ohne dass jedoch N. sich an demselben betheiligen durfte. I musste nicht nur für seine Existenz, sondern auch für die seines Herren dur Notenabschreiben sorgen, ja schliesslich wurde er sogar zum Koch degradi Endlich fasste er Muth und bat den würdigen Tartini, dem Unterricht an d Thür stehend beiwohnen zu dürfen. Dieser Eifer rührte den liebenswürdig Meister in so hohem Grade, dass er N. unentgeldlich Unterricht ertheilte, ei Menschenfreundlichkeit, die sich schon durch Naumann's Talent und übe raschende Fortschritte belohnte. Weeström's steigende Grausamkeit veranlass den jungen Künstler endlich, sich von demselben zu trennen, wobei ihn Padua lebende Landsleute unterstützten. Er schloss sich an einen jung sächsischen Musiker, Franz Hunt an, der ihm ein wohlwollender Beschütz wurde. Auch Hasse's Bekanntschaft machte N., der ihn freundlich lobte u aufmunterte. In Venedig nahm dieser ihn später stets gastfreundlich in sein Hause auf. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Padua, den N. zur Ve lendung seiner Studien in der Theorie, im Violin- und im Clavierspiel benut hatte, wurde er veranlasst, einem jungen deutschen Violinisten Namens Pitsch der Italien auf Kosten des Prinzen Heinrich von Preussen bereiste, als Schül anzunehmen. Mit diesem verliess er am 31. Aug. 1761 Padua, um zunächst na Rom, dann nach Neapel zu gehen, wo beide einen Aufenthalt von 6 Monaten na men und wo N. sich hauptsächlich mit dem Studium der dramatischen Mus beschäftigte. In Rom hörten die Reisenden während Ostern die damals no im vollen Flor stehende Sixtinische Kapelle und gingen dann nach Bologn wo N. einen Empfehlungsbrief Tartini's an den Padre Martini fand, der il freundlich aufnahm und Unterricht im Contrapunkt ertheilte. Inzwischen w Pitscher nach Deutschlahd zurückgekehrt und hatte N. in Venedig verlasse wo dieser zahlreichen Unterricht ertheilte und in der kurzen Frist eines M nates für das Theater St. Samuele eine *Opera buffa* schrieb, deren Nam nicht bekannt geworden ist; dieselbe gefiel und erlebte 20 Vorstellungen. I nächsten Carneval betheiligte er sich mit noch zwei anderen Collegen an d Composition einer Oper, die ebenfalls unbekannt geblieben ist.

Nach Abschluss des Hubertusburger Friedens im J. 1763 erwachte in die Sehnsucht, sein Vaterland und seine Eltern wiederzusehen. Er componir ein Werk für die Kirche und schickte dasselbe nach Dresden, um es dur seine Mutter der verwittweten Kurfürstin Maria Antonia überreichen zu lasse Der schlichten Bäuerin gelang es, den Wunsch des geliebten Sohnes ausführ zu können und die kunstgebildete geistvolle Fürstin versprach, in Italien E kundigungen über N. einziehen zu lassen. Diese fielen so günstig aus, da die Kurfürstin ihm zur Rückreise ein Reisegeld auszahlen liess. Nach fa siebenjähriger Abwesenheit sah N. die geliebte Heimath wieder. Maria Anton empfing ihn sehr huldvoll und trug ihm die Composition einer Messe au

e Probe derselben bei der Kurfürstin fiel sehr günstig aus und bald darauf ırde N. durch Rescript vom 18. Septbr. 1764 als kurfürstl. Kirchencomnist mit 240 Thlr. jährlicher Besoldung angestellt.

Im J. 1765 (Rescript vom 5. Aug.) erhielt N. das Prädikat als kurfürstl. ımmercomponist und Urlaub auf ein Jahr, um sich in Italien weiter als ›erncomponist auszubilden. In seiner Begleitung befanden sich Josef Schuster d Franz Seydelmann, die späteren Componisten und Collegen Naumann's. eser componirte für Palermo und Venedig die Opern »*Achille in Sciro*« und '*Alessandro nelle Indie*«. Sein Aufenthalt in Italien verlängerte sich bis ıde October 1768, zu welchem Zeitpunkte er nach Dresden zurückberufen ırde, um zur bevorstehenden Vermählung des Kurfürsten Friedrich August III. ›tastasio's »*La Clemonca di Tito*« in Musik zu setzen. Die Aufführung dieser ›er fand denn auch im Januar 1769 während der Vermählungsfeierlichkeiten t vielem Beifall im grossen Opernhause statt. Im J. 1772 ging N. zum ittenmal nach Italien und componirte dort in dem kurzen Zeitraum von 18 ›naten die Opern »*Solimano*«, »*Le Nozze disturbata*«, »*L'Isola disabitata*« und '*Ipermnestra*« für Venedig, »*L'Armida*« für Padua. Trotz grosser Erfolge d verlockender Engagements blieb N. seiner Dresdener Stellung treu, wie denn auch kurz nach seiner Rückkehr in die Heimath einen glänzenden ıtrag Friedrich's des Grossen ausschlug. Für Dresden componirte er um ›se Zeit die Opern »*Il Villano geloso*« (1774) und »*L'Ipocondriaco*«. Im J. 76 ward N. zum kurfürstl. sächsischen Kapellmeister mit 1200 Thlr. jährhem Gehalt ernannt, eine Belohnung nicht allein seiner grossen Verdienste, ıdern auch der Selbstverläugnung, die er bei Ablehnung so vieler glänzenden ellungen bewiesen hatte. In demselben Jahre (1776) berief ihn König ıstav III. nach Stockholm, wo er die Oper »*Amphion*« in schwedischer ›rache componirte und die königl. Kapelle reformirte.

Im J. 1780 ging N. zum zweiten Male nach Stockholm, wo seine Opern ora« und »Gustav Wasa« in schwedischer Sprache ausserordentlichen Erfolg rangen. Für Dresden componirte er 1781 die Opern »Elisa« und »Osiride«, ıztere zur Vermählung des Prinzen Anton, sowie 1785 die Oper »*Tutto per nore*«. In demselben Jahre wurde er nach Kopenhagen berufen, um dort ınen »Orpheus« in dänischer Sprache zur Aufführung zu bringen und zwar t so grossem Erfolge, dass man ihm die glänzendsten Anerbietungen machte, ı ihn dauernd an den dänischen Hof zu fesseln. Nun endlich stellte man m auch in Dresden glänzendere Bedingungen in Aussicht. Durch Decret m 20. Novbr. 1786 ward er zum kurfürstl. Oberkapellmeister mit 2000 Thlr. ›halt ernannt. 1787 componirte er zur zweiten Vermählung des Prinzen ıton das Festspiel »*La Reggia d'Imeneo*«. Im J. 1788 lud ihn König ·iedrich Wilhelm II. nach Berlin ein, um ihn mit Ehren zu überhäufen. ›rt kam 1789 sein pantomimisches Ballet »*Le sort de Medea*« zur Aufführung. 93 besuchte er abermals die preussische Residenz, und brachte seine Oper ›*rotesilao*«, die er schon einmal in Gemeinschaft mit Reichardt componirt ıtte, zur Aufführung; in Potsdam gab man sein Oratorium »*Davidde in Terestо*«, welches dem König so gefiel, dass derselbe ihm eine, mit Brillanten setzte goldene Dose, gefüllt mit 400 Friedrichsd'or überreichen liess. Um ese Zeit auch wurden ihm von Friedrich Wilhelm II. der später so bekannt wordene Componist Hummel und die Sängerin Schmolz zum Unterricht überben. 1797 kam N. zum dritten Male nach Berlin, wofür er 1000 Thlr. und ne Dose aus dem Besitze Friedrich's des Grossen erhielt. Die Singakademie ıter Fasch führte ihm zu Ehren seinen 111. Psalm auf. Für Dresden hatte inzwischen die Oper »*La Dama soldata*« (1791) und das Festspiel »*Amore ustificato*« (1792, zur Vermählung des Prinzen Max) geschrieben. Seine letzte per, »*Aci e Galatea*«, wurde am 25. April 1801 aufgeführt. Am 2. Octbr. 301 rührte ihn auf einem Spaziergange im sogenannten grossen Garten bei resden der Schlag. Erst am anderen Morgen fanden ihn Gartenarbeiter und

brachten ihn ins nächste Haus, wo er am 23. Octbr. starb. Sein Tod erregte allgemeine Theilnahme, welche sich durch Abhaltung verschiedener Trauerfeierlichkeiten dokumentirte.

N. hatte sich 1792 in Kopenhagen mit der Tochter des Admirals Grodtschilling verheiratet und hinterliess drei Söhne. Der älteste, Karl Friedrich wurde bekannt als ausgezeichneter Mineralog; dessen Bruder, Moritz Ernst Adolf, zeichnete sich als Arzt aus, während der jüngste, Constantin August, sich einen Namen im Gebiete der höheren Mathematik und Astronomie erwarb. Zwei Enkel N.'s wurden Musiker und nehmen augenblicklich sehr geachtete Stellungen im Bereiche ihrer Kunst ein (s. weiter unten). N. hat ausser seinen Opern viel für Kirche und Kammer componirt. In den Dresdener Bibliotheken bewahrt man von diesen Sachen allein 11 Oratorien, 21 Messen, ein *Te deum laudamus*, viele Psalmen, Motetten, Hymnen u. dergl. auf. Ausserdem schrieb er noch viele Werke für die protestantische Kirche, von denen wohl das »Vater unser« von Klopstock am bedeutendsten sein dürfte. Endlich componirte er noch viele Sinfonien, Sonaten für Pianoforte mit und ohne Begleitung, Violinduos, Trios und Quartette, Maurerlieder, italienische Arietten und Canzonetten, Kammercantaten, französische Romanzen, deutsche Lieder und Gesänge u. s. w. Nur wenig von diesen Sachen ist im Druck erschienen. Genauen Aufschluss hierüber und über seine Compositionen überhaupt giebt folgendes Buch: »Des sächsischen Kapellmeisters Naumann's Leben in sprechenden Zügen dargestellt« (Dresden, 1841, S. 385 flg.). Der Verfasser dieses Buches hat hauptsächlich die treffliche Biographie Meissner's: »Bruchstücke aus J. A. Naumann's Lebensgeschichte« (Prag, 1803 bis 1804) benutzt. Auch die Lexica von Gerber und Fétis enthalten viel Material über den Lebensgang des Meisters. N. war zu seiner Zeit ein ausserordentlich beliebter Componist; jetzt ist er fast vergessen. Nur in Dresden werden in der katholischen Hofkirche noch einige seiner Compositionen (Messen, Vespern und Offertorien u. s. w.) mit voller Pietät aufgeführt. Ausserdem hört man hier und da noch den bekannten Schlusschor des ersten Theiles aus seinem Oratorium »*I Pellegrini*«. N. war es trotz seiner grossen Begabung nicht beschieden, eine Epoche zu bezeichnen. Er war der Ausläufer jener italienisch-deutschen Richtung, als deren Spitzen Hasse und Graun zu bezeichnen sind, jenes musikalischen Zopfstils, wie ihn geistreich E. Naumann bezeichnet, dessen Inhalt schon zu Naumann's Zeiten gänzlich erschöpft war. War es ihm nun auch versagt, durch einzelne seiner Leistungen bedeutend über die Mitwelt hinauszuleben, hat er sich auch mit einer Mittelstufe begnügen müssen, ohne sich zu der erhabenen Höhe seiner Zeitgenossen Gluck, Haydn und Mozart erheben zu können, so hat er doch so viel Bedeutendes geschaffen und zu seiner Zeit einen so grossen Einfluss auf die verschiedensten musikalischen Kreise ausgeübt, dass sein Name unvergessen bleiben wird.

Naumann, Emil, bekannter deutscher Componist und Schriftsteller, Enkel des vorigen, wurde geboren am 8. Septbr. 1827 in Berlin, wohin sein Vater Moritz Ernst Adolf N. 1825 als ausserordentlicher Professor der Medicin berufen worden war. Schon 1828 ging derselbe in gleicher Stellung, sowie als Direktor der medicinischen Klinik nach Bonn, wo nun dem Sohne eine vortreffliche Erziehung zu Theil ward. Er besuchte hier das Gymnasium und als er dann nach Frankfurt a. M. und später nach Leipzig ging, erhielt er sorgfältigen Privatunterricht, in Frankfurt im Hause des Professor Conrad Schenk, in Leipzig in dem seines Onkels, Professor Karl N. Den ersten Musikunterricht ertheilten ihm in Bonn Frau Johanna Matthieu (später Frau von Gottfr. Kinkel) und der alte Riess, der Vater von Ferdinand Riess. In Frankfurt genoss er die Unterweisung von Schnyder von Wartensee. Nach Leipzig ging er dann, um das unter Mendelsohn's Leitung errichtete Conservatorium zu besuchen; er wurde so einer der ersten Schüler des Meisters, der

zu seinem frühen Tode an N.'s Entwickelung den lebhaftesten Antheil ım, die auch Moritz Hauptmann eifrig zu fördern bemüht war. 1844 verıs N. Leipzig, ging nach Frankfurt und nachdem er hier noch Moser's terricht genossen, nach Bonn zurück, um die Universität zu absolviren. 18 brachte er seine erste grössere Composition, »Christus der Friedensbote«, Dresden zur Aufführung. Eine zweite Aufführung desselben Oratoriums olgte in Berlin 1849. Die Tochter des Erzbischofs Whatley von Dublin ersetzte es ins Englische und im J. 1854 kam es in Exeter-Hall zu London ter der Direktion des Componisten zur Aufführung. Diesem Oratorium folgte e grosse Messe, eine Cantate »Die Zerstörung Jerusalems«, die Oper »Judith«, Singspiel »Die Mühlenhexe« und eine Ouverture »Loreley«. Alle diese mpositionen wurden in Dresden, Berlin, Weimar, Köln, London, New-York l anderwärts mit grossem Beifall aufgeführt. In den Gewandhausconcerten Leipzig brachte N. seine erste Sinfonie zu Gehör, die auch in den Sinfoniecerten der königl. Kapelle zu Dresden, sowie in Altenburg, Bonn und Jena Aufführung gelangte.

Inzwischen war N. in Folge der Abhandlung »Ueber Einführung des Psalmenanges in die evangelische Kirche« (Berlin, 1856), durch die er die Aufrksamkeit Friedrich Wilhelm's IV. erregt hatte, als Hofkirchen-Musikdirektor h Berlin berufen worden. N. componirte für den dortigen Domchor über Psalmen und Sprüche, die meist bei Bote und Bock erschienen, sowie er in für diese berühmte Anstalt auf Befehl des Königs das umfangreiche rk »Psalmen auf alle Sonn- und Feiertage des evangelischen Kirchenjahres« erlin, Bote und Bock) herausgab. Er erhielt dafür 1857 den rothen Adleren. Nach Beendigung des Feldzuges von 1866 schrieb N. für den Domchor e »Dank- und Jubelcantate« op. 30 (Berlin, Bote und Bock) und widmete dem König Wilhelm. Für eine Abhandlung über »Das Alter des Psalmenanges« wurde ihm die philosophische Doctorwürde verliehen. 1869 ward auf Vorschlag der Berliner Akademie der Künste zum königl. Professor der ısik ernannt; es ward dabei besonders Bezug genommen auf sein treffliches ch »Die Tonkunst in der Culturgeschichte« (Berlin, 1869 und 1870). Mit sem bedeutenden Werke trat N. recht eigentlich unter die Musikschriftsteller ten Ranges ein und begann eine Laufbahn, die ihm grosse Erfolge veraffen sollte. 1871 erschien das vielgelesene Buch »Deutsche Tondichter von). Bach bis auf die Gegenwart« (Berlin, Oppenheim), das bis jetzt zwei Aufen und eine Prachtausgabe erlebte. Diesem Werke folgten: 1) »Nachklänge; denkblätter aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage« (Berlin, 72); 2) »Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart« erlin, 1876). Seit 1873 lebt N. in Dresden, in welcher Stadt ihn ein zahlher Freundes- und Verwandtenkreis fesselt. In neuerer Zeit hat er einen angverein gegründet, der ihm lohnende musikalische Beschäftigung bietet. ter den Compositionen N.'s sind noch folgende zu erwähnen: Sonate für noforte op. 1 (Leipzig, Breitkopf und Härtel), sechs vierstimmige Lieder 2 (Bonn, Simrock), acht Lieder für eine Singstimme op. 4 (Leipzig, Breitf und Härtel), sechs Lieder für Mezzosopran op. 6 (Berlin, Trautwein), ıs Lieder für eine Singstimme op. 29 (Berlin, Bote und Bock) u. s. w.

Als Componist beherrscht N. die gesammte Technik seiner Kunst in hohem ıde. Er steht auf klassischem Boden und gehört mit ganzer Seele zur ule seines grossen Meisters Mendelssohn-Bartholdy. Gemäss dieses Bildungsges und der aus demselben gewonnenen Anschauungen bekennt sich N. auch Schriftsteller zu den grossen klassischen Traditionen der Tonkunst, ohne halb den neuesten Erscheinungen fremd gegenüber zu stehen. Sein Glaubekenntniss hat er gewissermaassen in seiner letzten Schrift »Musikdrama r Oper?« (Berlin, Oppenheim) niedergelegt. Gründliche allgemeine Bildung, hes Wissen in der theoretischen und praktischen Musik, sowie eleganter

Stil befähigen ihn, einen hervorragenden Platz unter den Koryphäen der r dernen Musikliteratur mit vollem Rechte einzunehmen.

Naumann, Ernst, deutscher Componist, Enkel des Dresdener Kap meisters, wurde am 15. Aug. 1832 zu Freiburg, wo sein Vater Karl Fri rich N. damals Professor der Kristallogie war, geboren. Er studirte anfa Naturwissenschaften, widmete sich aber später der Musik und nahm Unterri bei M. Hauptmann in Leipzig und Joh. Schneider in Dresden. Seit 1860 er Professor, akademischer Musikdirektor und Organist in Jena. N. hat Gelegenheit seiner Doctorpromotion 1858 in Leipzig eine Schrift »Ueber verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pyt goräischen oder reinen Quintensystems für unsere Musik« herausgegeben. ' seinen Compositionen ist besonders eine Serenade in *A-dur* für Flöte, Ol Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Bass zu erwähnen.

Naumburg (Naumbourg), S., erster Cantor der Synagoge in Paris. I selbe ist 1818 in Donaulohe, einem Dorfe in Baiern, geboren. Sein V war Synagogensänger, wie seine Familie deren mehrere aufzuweisen hatte, dass auch er den Entschluss fasste, dieselbe Laufbahn zu verfolgen. S musikalische Ausbildung erhielt er von M. Röder, Kapellmeister des Kö: von Baiern, und seine ersten Versuche in der Composition galten der Synag in München. Als 1845 die Stelle des ersten musikalischen Beamten der S goge in Paris vacant war, wurde er dem Vorstande derselben durch F. Ha empfohlen und erhielt diese Stelle. Während seiner langjährigen Wirksam in dieser hat er sich um den jüdischen Gottesdienst durch eine reiche An von Compositionen verdient gemacht, die er im J. 1847, im Selbstverlage. öffentlichte. Die Sammlung, die aus drei Theilen besteht, führt den T *»Seminoth Israel. Chant religieux des Israelits, contenant la liturgie complèt la Synagogue, des temps les plus reculés jusqu'a nos jours«.* Die Gesänge drei- und vierstimmig. In dem zweiten Theile sind liturgische Gesänge die grossen Festen enthalten; im dritten Theile Gesänge mit Begleitung Orgel und der Harfen. Am Schluss dieses dritten Theils befindet sich r die Weise der Accentuirung einiger Theile der Bibel, als: *Pentateuch,* des Bu Esther, der Propheten und der Klagelieder Jeremias, in moderner Notatio

Navara, Francesco, dramatischer Componist, der in Rom gegen 1 geboren wurde und von welchem in Venedig 1696 eine Oper: *»Basilio a d'Ori* aufgeführt wurde.

Navarra, Vincenzio, Geistlicher, der am 3. Mai 1666 in Palermo boren wurde. 1713 war er in dieser Stadt Benefiziant der metropolitanis Kirche. Es existirt von ihm ein Buch, gedruckt in Palermo 1702, wel den Titel führt: *»Brevis et accurata totius musicae notitia«.* Er hatte auch Theorie der Musik geschrieben, doch wurde das Manuscript durch eine Fe brunst vernichtet, bevor es zum Druck kam.

Navoigille *(ainé),* Guillaume Julien, Violinist, geboren gegen 174 Givet, studirte in Paris Musik. Er war Mitglied mehrerer königl. The Kapellen daselbst, als Concertmeister, 1799 bis 1800 Kapellmeister des *Th de la Cité.* Geschätzt als Lehrer hatte er einige Jahre vor der Revolu eine Violinschule errichtet. Alexandre Boucher war ein Schüler derselber

Navoigille *(cadet),* Hubert Julien, Bruder des Vorigen, wurde 174 Givet geboren und ging 1775 nach Paris, woselbst er als zweiter Viol Mitglied von Theater-Kapellen war. Seine Tochter war eine Zeit lang renommirte Harfenspielerin in Paris. Beide Brüder haben auch Compositic als Sinfonien, Quartette und Trios veröffentlicht.

Nazard, s. Nasat.

Neabhim, ein Saiteninstrument der Hebräer.

Neapolitanische Schule. Ihr eigentlicher Begründer ist Alessan Scarlatti (um 1650 geboren, gestorben 1725), doch gelangte sie erst in se Schülern zur vollsten Blüthe. Sie bildet eine neue Phase der Entwickel

·r Musik seit der Zeit des Aufblühens der Monodie und des damit zusammen-
ingenden Beginns der dramatischen Formen wie der Umgestaltung des
irchengesanges. Die Entwickelung der Oper hatte in Italien einen andern
ang genommen wie in Frankreich; die beiden Grundelemente der französi-
hen Oper: Tanz und Chor waren hier früh auf das geringste Maas beschränkt
ıd endlich ganz herausgewiesen worden. Der Chor wurde höchstens zum
ktschluss verwendet und der Tanz war in die Zwischenakte verwiesen wor-
n. Von da an bestand die italienische Oper nur noch aus Recitativen und
rien mit gleichfalls spärlicher Einführung von Duetten. Hiermit war der
ıtwicklungsgang der italienischen Oper noch bestimmter vorgezeichnet, als
r der französischen. Indem sie nur die Formen für individuelle Charakteristik
ltivirte, nicht auch die des gegenseitigen Einwirkens der handelnden Per-
nen, die Ensemblesätze und die Formen des Chors, verlor sie eigentlich
les höhere dramatische Interesse und die eigentliche dramatische Bedeutung;
: wurde zu einer Folge von lyrischen Ergüssen, nach Art der Cantate, die in
ılien überhaupt eine ausserordentliche Verbreitung gewann und grosse Pflege
ıd. Das immer mehr hervortretende Behagen der Italiener an der sinnlich
izvollen Melodik drängte allmälig die anderen Mächte der musikalischen
ırstellung in den Hintergrund, das Bedürfniss einer dramatischen Entwicke-
ng ging eben so verloren, wie das nach jener kunstvollen Gestaltung und
m vertieften Ausdruck der Musikformen, die auch hier bisher angestrebt
ırden. Dass sich dieser ganze Process noch nicht in den ersten Begründern
r sogenannten neapolitanischen Schule vollzog, hat seinen Grund hauptsäch-
h darin, dass diese noch zu bedeutende Contrapunktisten waren. Für sie,
ɘ in der strengeren Schule des alten Contrapunkts noch erzogen wurden,
tte das gesammte Tonmaterial noch andere Bedeutung, als das der rein
ınlichen Klangwirkung. Sie sind daher zunächst nach zwei Seiten thätig:
ıbildend, indem sie die Starrheit des alten Contrapunkts zu beleben ver-
chten durch die Macht der absoluten Melodie und neugestaltend auf dem
ɜbiete der dramatischen Melodik und Rhetorik. Ihre Thätigkeit auf jenem
ɜbiete ist noch bedeutender geworden, wie auf diesem.

Von Scarlatti bis auf Jomelli sind uns eine Reihe kirchlicher Tonwerke
halten geblieben, die bei allem sinnlichen Reiz doch auch noch tief religiös
ihevoll sind, während auf dramatischem Gebiete ihre Arbeiten, wie die der
anzosen, nur als Vorstufen und höchstens als Blüthe der nationalen,
cht der allgemein künstlerischen Entwickelung der Oper gelten können. Die
it hat ihre einst viel bewunderten dramatischen Arbeiten so vollständig ver-
ängt, dass es selbst nicht einmal mehr möglich ist, die Zahl derselben fest-
stellen, während ihre kirchlichen Arbeiten nie ganz vergessen waren und
zt in reicher Anzahl wieder hervorgesucht werden. Scarlatti soll 115 Opern
d 400 ein- und zweistimmige Cantaten componirt haben, von denen nur
nig noch vorhanden sind. Bei ihm und seinen nächsten Schülern ist die
elodik noch eng mit dem Contrapunkt verbunden. Sie ist freier und charak-
ristischer als bei Carissimi, aber sie hat zu ihrer Unterlage immer eine be-
utsame Harmonik, die bei den späteren Italienern auf das dürftigste Maass
schränkt wurde. In seinen kirchlichen Werken lehnt sich dabei Scarlatti
ch vielfach an den alten Kirchenhymnus an; er entlehnt ihm einzelne Mo-
re und erfindet seine eigenen noch im Geiste desselben, und indem er sie
nn in der strengeren Weise der alten contrapunktischen Schule verarbeitet,
rkt die neue Melodik mit grosser Gewalt und künstlerischer Feinheit und
r alte Contrapunkt erscheint in eigenthümlich neuer Beleuchtung. So kamen
e Bestrebungen jener Meister, die seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts,
it Einführung der Monodie und der dadurch zur Herrschaft gelangenden
elodie, darauf gerichtet waren, diese dem älteren Contrapunkt zu vermitteln:
nes Rovetta (um 1600), Marco Marazolli, Pietro Andrea Ziani (geboren um
310 in Venedig, gestorben um 1670), Alessandro Stradella (geboren 1645 in

Neapel, gestorben 1678), die den Stil der Kammercantaten einfach für d
der Kirchencantaten acceptirten und derer, welche mehr im alten Sinne wei
contrapunktirten: eines Bazatti, Giacomo Filippo Biumi, Bernardino Stro
Antonio Brunelli, Orazio Benevoli (1602 bis 1672), Galeazzi, Sabbatini, G
seppe Bernabei (1620 bis 1690), Bernardino Pasquini (1637 bis 1710)
Scarlatti zum Abschluss. Mit fester Hand erfasste er die alte grossar
Technik noch einmal, um ihr zugleich all die Mittel der neuen Richtung e
zuweben. Es geschieht dies so, dass selbst die Gesetze des modernen T
systems bei ihm schon sich wirksam erweisen; das alte ist noch nicht v
ständig beseitigt, ja es ist sogar noch vorherrschend bei ihm ausgebildet, a
die Punkte sind schon ganz genau bezeichnet, wo es durchbrochen wird. D
Meisters Contrapunkt wird gleichmässig von der alten Harmonik und d
neuen Melodik beherrscht, so dass bei ihm das ganze alte grossartige Gebä
des Kirchensystems in dem wunderbaren Lichte der neuen Zeit erscheint.
Anschluss an den alten Kirchenhymnus erhält sein Tonsatz die kirchli
Weihe und hierin namentlich liegt der durchgreifende Unterschied zwisc
ihm und seinen unmittelbaren Schülern, und der ganzen, durch sie vollstän
ausgebildeten neapolitanischen Schule.

Schon Leonardo Leo (geboren um 1694), mit Scarlatti noch am Con
vatorium S. Onofrio zu Neapel thätig, Francesco Durante, gleichfalls Kap
meister am Conservatorium zu Neapel, beginnen auf die Gewalt des al
Hymnus zu verzichten und sie vernachlässigen auch die Strenge der al
Formen. Ihre Thematik und ihr Contrapunkt sind nur äusserlich, rein for
noch der alten Praxis verwandt, sie stehen aber sonst vollständig unter d
Herrschaft der neuen Melodik und des sinnlichen Wohlklangs derselben.
dem alten kirchlichen Hymnus ist auch die alte religiöse Weihe verschwun
und jenes andere Element der individuell andächtigen, fromminnigen Stimm
welche jene Weise im protestantischen Kischengesange ersetzte, haben
Italiener nicht gefunden. Man hat die Schule, welche die Meister von S. Ono
zu Neapel begründeten, die Schule des schönen Stils genannt und n
ganz mit Unrecht, wenn man von der Schönheit nur Wohlgefallen und si
lichen Reiz fordert. Bei den Meistern, welche unmittelbar aus ihr her
gingen: Nic. Porpora (geboren 1687 in Neapel, gestorben 1767), Dome
Sarri (geboren 1688), Tomas Carapella (um 1700), Giovanni Battista Pergo
(1707 bis 1739), Pasquale Caffaro (um 1708 geboren), Nicolo Jomelli (1
bis 1774) ist der alte Hymnus fast vollständig verstummt, und wo er ersche
wird er der neuen Anschauung gemäss umgewandelt. Noch bei Scarlatti sätt
er die reizvolle Süsse der italienischen Melodik und Harmonik und zügelt i
sinnliche Gluth. Losgelöst von diesem nicht nur formellen, sondern auch idee
Bande, brechen diese Mächte mit aller Gewalt los und die kirchliche W
geht allmälig verloren.

Die geannten neapolitanischen Meister wussten diese immer noch du
ein innigeres Anschliessen an die alte Technik zu erhalten, mehr noch als
Neu-Venetianer: Antonio Lotti (geboren um 1665, gestorben 1740), Giov. C
Maria Clari (geboren 1669), Antonio Caldara (geboren 1678, gestorben 17
Emmanuel Astorga (geboren 1681), Benedetto Marcello (1686 bis 1739) u
Beiden Schulen ist die Wirkung, wie in ihren Werken für die Bühne, so a
für die Kirche, die Hauptsache; diese suchten dieselbe mehr durch die M
der Harmonie, jene durch die Macht der Melodie zu erreichen. Jomelli's
quiem und Pergolese's *Stabat mater* wirken durch die Innigkeit, Süsse
Gluth ihrer Melodien, wo Lotti's *Crucifixus* durch die reiche und klang
gewählte Harmonik uns imponiren. Hiermit ist aber auch die Entwickel
der italienischen Kirchenmusik abgeschlossen. Sie hatte an dem gregoriani
Cantus firmus sich entwickelt und musste ganz folgerichtig absterben, als
dieser verloren ging, ohne dass er durch das neue Element ersetzt wurde.
den Kirchensang in Deutschland zu neuer herrlicher Entfaltung brachte. W

waren noch einzelne Meister, wie Martini (1706 bis 1784) durch Anweisung und eigene Wirksamkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik bemüht, dem wachsenden Strome der Verwilderung Einhalt zu thun; doch vergeblich. Wie in ler Oper wurde auch in der Kirchenmusik jener sinnlichen Wirkung alles indere geopfert; wie dort galt es auch hier nur durch die Gewalt der Melodik ıu wirken, zu reizen und zu ergötzen. Aus der langen Reihe von Kirchencomponisten Italiens bis auf Rossini und Verdi begegnen wir nur noch einigen, lie wie Luigi Cherubini (1760 bis 1814) durch einen künstlichen Contrapunkt, oder wie Nicolo Piccini (1728 bis 1800), oder Antonio Maria Giuseppe Sacchini (1735 bis 1786) durch eine gewähltere Harmonik der Kirchenmusik iber den Theaterstil erhoben. Bei den übrigen Italienern sank er nicht selten inter diesen hinab, namentlich bei denen, die auch für die Bühne thätig waren, reil dem Kirchenstil doch nicht alle Mittel des Theaterstils zu vermitteln raren. So hatte dieser auf die Entwickelung des Kirchenstils Einfluss geronnen, während bei Scarlatti noch das umgekehrte Verhältniss stattfand, indem r und seine unmittelbaren Nachfolger im kirchlichen Contrapunkt dem Opernil reinigende Elemente zuführten.

Die Oper Scarlatti's bestand bereits nur aus Recitativen, Arien und Duetten nd zwar ist der Formalismus, über den die italienische Oper nicht hinausam, bei ihm schon ziemlich bestimmt festgestellt. Dass er nicht der erste ist, er (wie man annahm, in seiner Oper »*Theodoro*«, 1693) das mit Instrumenten beleitete Recitativ einführte, ist erwiesen. Zweifelhaft ist noch die ihm zugechriebene Einführung der Cavata oder Cavatine, dem kleinen liedmässigen atz, der bisweilen das Recitativ unterbricht. Solche Cantabiles in weiter ausedehnten Recitativen finden wir schon bei Monteverde und sie gewannen später ur Erweiterung und grössere Festigung. Das Recitativ hatte überhaupt schon on seiner erschütternden Accentuation viel verloren; es beginnt bei Scarlatti ı jenen Conversationston hinüberzuleiten, der es gar bald als eine mehr hinernde Zuthat zum musikalischen Drama erscheinen, der vollständigsten Vernachlässigung anheimfallen, zum Secco-Recitativ werden und endlich ganz dem esprochenen Dialog weichen liess. Scarlatti's Hauptverdienst auf dem Gebiete er dramatischen Musik ist die Erweiterung der Arie und der Duetten und ier namentlich erweist sich die tiefe contrapunktische Erkenntniss unseres eisters wirksam. Wir finden bei ihm noch nicht schwungvolle breite Melodien, ie bei den späteren Neapolitanern, seine Melodien sind vielmehr noch aus kürren Motiven im Madrigalstil entwickelt, allein diese sind äusserst reizvoll und ırmöge der bedeutenden harmonischen Grundlage, über welcher er sie zusamenfügt, weis er sie, wenn auch nicht so zündend wie bei den spätern Neapolinern, doch immer künstlerisch nachhaltig wirkend zu gestalten. Viel treuer ie in seinen Recitativen geht der Meister in seinen Arien dem Wortausdruck ıch, den Text in die einzelnen Phrasen zerlegend, die dann namentlich durch e harmonische Grundlage fester in einandergefügt werden und sich meist in nem reichen Wechselspiel mit dem Instrumentalen darlegen. Besonders beutsam wurde diese, dem Motetten- und Madrigalstil entlehnte Weise natürlich r die komische Oper, wie unter dem betreffenden Artikel gezeigt werden ll, dort wird auch nachgewiesen werden, welchen Einfluss sie auf die Entcklung der Ensemblesätze gewann.

So war durch Scarlatti die Form der italienischen Oper ziemlich fest bemmt und seine Schule ist davon so wenig abgewichen, dass sich kaum indiduelle Züge in ihren Arbeiten unterscheiden lassen. Scarlatti hatte die Oper tional fest construirt und die Componisten hatten nur nöthig sich den ganzen echanismus anzueignen und wollten sie des Erfolges sicher sein, so mussten dem eigentlich nationalen Zuge nach einer schwungvollen und sinnlich izenden Melodie mit immer grösserem Eifer nachgehen. So weit ihnen dies lang, durften sie alle übrigen Mächte dramatischer Darstellung vernachlässigen d erreichten dennoch grosse Wirkung. Jene edle Verachtung des Gesanges,

welcher die ganze Form ihren Ursprung verdankt, wich einer alles ande überwuchernden Gesangesvirtuosität und so wurde die neue Schule der Neapo litaner zugleich eine Schule für den virtuosen Kunstgesang und sie hat vi bedeutendere Sänger als Componisten erzeugt.

Leonardo Leo gab seiner reizvollen Melodik in seinen Opern: »*Timoerate* (1723), »*Catone in Utica*« (1726), »*La Clemenza di Tito*« (1735), »*Demo foonte*« u. s. w. nicht blos durch eine gewähltere Harmonik, sondern auch ein pikantere Instrumentalbegleitung, wenn auch nicht dramatische, so doch eine Grad von individueller Wahrheit, und er wurde deshalb von seinen Zeitgenosse hochbelobt. Besonders beliebt war seine komische Oper »*Il Cive*«. Sein beiden Oratorien: »*St. Elena*« und »*Cain e Abel*« wurden auch in Deutschlan gegeben. Von seinen Arien war hier besonders: »*Misero Pergoletto*« aus »*De mofoonte*« und »*No sò donde viene*«, wie das Duett »*Nec giorni tuoi felici*« au »*Olympiade*«. In Deutschland fand dieser Opernstil besonders durch die Ve treter desselben, die hier wirkten, wie durch Nicolo Jomelli (1714 bis 1774 der in Stuttgart 1748 Oberkapellmeister wurde, durch Porpora oder Cim rosa, die in Wien wirkten, vor allem aber durch die deutschen Meister, d in Italien, namentlich in Neapel selbst, diesen Stil studirten, Verbreitung. I ist bekannt, dass Händel und Gluck Jahrzehnte lang innerhalb desselben thät waren und eine ganze Reihe von Opern für Italien, Händel auch für Englan schrieben. Dieser Stil der Neapolitaner war in Italien so allgemein eing bürgert, dass er überhaupt der der italienischen Oper geworden war und s dann die deutschen grossen und kleinen Höfe, wie in Stuttgart auch in Münch Wien, Dresden und endlich auch in Berlin italienische Opern errichteten. beherrschte die neapolitanische Schule auch die deutschen Bühnen mit Au nahme der vereinzelten, welche mit der Pflege des deutschen Singspiels b gannen (s. d. und Oper). Neben den nach Deutschland berufenen Italiene ausser den genannten, sind noch zu nennen: Buononcini, Clari, Ariosti, C dara, Porsile Conti u. A. waren es aber ganz besonders drei deutsche Meis welche in diesem Stile thätig waren, ohne wie Händel und Gluck zu ein andern sich hindurch zu arbeiten: Adolph Hasse, Karl Heinrich Graun u Johann Gottlieb Naumann, welche eine ganze Reihe von Opern in diesem St schrieben, der so allgemein auch in Deutschland eingebürgert war, dass Gluck und nach ihm Mozart ihm wieder höchste dramatische Bedeutung gab beide, wenn nicht geradezu auf heftigen Widerspruch, so doch vielfach Theilnahmlosigkeit stiessen. Man hatte verlernt von der Musik etwas and zu verlangen als Rührung und Aufregung. Namentlich in Hasse's Opern dieser Zweck am deutlichsten ersichtlich. Bei den früheren Meisters di Stils haben die Coloraturen, die Fiorituren und Passagen immer nur n untergeordnete Bedeutung; die breite Cantilene ist ihnen immer noch Hau sache und dieser liegt eine, wenn auch einfache, so doch immer noch gewalt Harmonik zu Grunde. Bei Hasse tritt die Coloratur grösstentheils als einzi Faktor der dramatischen Wirkung auf, die Cantilene ist so kurzathmig als möglich und der harmonische Apparat auf das bescheidenste Maass beschrä meist nur auf Tonika, Dominant und Unterdominant; nur wenn der zw Theil wie gewöhnlich *Minore* ist, wird auch der Obermediant herbei gezo Dies ist so stereotyp bei ihm, dass, wie es auch häufig geschah, die Ausführ der Begleitung dem Notenschreiber überlassen werden konnte.

Einen etwas grösseren Harmoniereichthum entwickelt Hasse höchsten dem sogenannten *Crescendo* (der Stretta), das in der Regel am Schlusse ei jeden Arie eingeführt ist. Dem entspricht auch die Instrumentation. Schwerpunkt liegt im Streicherchor, so dass, wo Oboen, Flöten oder Fag mit hinzutreten, sie meist nur jenen verstärken oder verdoppeln. Die Bl blasinstrumente werden nur selten eingeführt, mit Ausnahme der Hörner, wel hin und wieder auch eigene Motive übertragen werden. Viel bedeutsamer die Musik von Naumann und Graun. Die Recitative sind meist nicht weni

hablonenhaft und uninteressant, selten nur finden auch diese beiden Meister eranlassung, einzelne Worte oder Stellen der Rede durch Instrumentalbegleing zu illustriren, aber bei beiden gewinnt die Arie viel höhere Bedeutung, e Melodien werden breiter und die Harmonik, auf deren Grunde sie sich heben, wird eine viel reichere und mannichfaltiger zusammengesetzte. Der ıu derselben ist viel mehr abgerundet und gefestigt und dabei erhebt sie :h oft auch zu einer gewissen Gewalt dramatischen Ausdrucks, die nur wenige lbst der frühesten Meister der ganzen Schule kannten. Indem beide ferner ch rhythmisch die Arie pikanter zu gestalten wussten, leisteten sie, was en innerhalb der italienischen Oper zu leisten war. Ja mit den erwähnten ımatisch wirksamer heraustretenden Gefühlsmomenten gehen sie eigentlich ıon über die Grenze der Schule hinaus, welcher solche Momente im Grunde ımd sind, sie leiten damit direkt hinüber zur Gluck'schen Oper. Wie diese h aus der, durch die Neapolitaner und ihre Nachfolger festgestellten ablöste d durch sie wesentlich beeinflusst wurde und wie auch Mozart gewisserıassen durch sie hindurch musste, das ist in den betreffenden Artikeln nachwiesen und kommt unter Oper noch näher in Erwägung, Wie beide, Graun d Naumann auch auf dem Gebiete des Oratoriums in gleicher Weise thätig ıren, kommt noch später in Betracht.

Es is bereits erwähnt worden, dass die neapolitanische Schule ganz beıders den virtuosen Kunstgesang in Blüthe brachte, daneben aber auch die ·hr virtuose Ausbildung des Instrumentenspiels. Es kam zunächst jener untürliche Castratengesang in Flor, der auch in Deutschland Pflege gewann, d nicht nur auf der Bühne, sondern auch in der Kirche heimisch wurde. e Sänger waren an den Höfen zumeist ja auch verpflichtet, in der Kirche tzuwirken. Die berühmten Castraten: Senesino (geboren 1680), Bernacchi ;boren 1700), Caffarelli, Majorano Gaetano (1703 bis 1783), Farinelli (Carlo oschi, 1700 bis 1782), Angelo Maria Monticelli (1705 bis 1764), Giovanni ınzuoli und die Sängerinnen: Vittoria Tesi (1692 bis 1775), Faustina Borni (Hasse, 1700 bis 1774), Francisca Cuzzoni (Sandori, 1700 bis 1730), gina Mignotti (1728 bis 1807), die Schwestern Giacomezzi, die Pompeatie A. waren nicht alle direkt aus dem Conservatorium zu Neapel hervorgeıgen; zu Bologna hielten Francesco Antonio Pistocchi (um 1660 geboren), Florenz Francesco Redi Singschulen, allein die ganze Richtung war durch neapolitanische Schule begründet. Zwar war sie, wie erwähnt, der Ent:kelung des Orchesterstils nicht günstig, da sie nur auf eine geringere Mit·kung des Orchesters als solchem rechnete, aber sie beförderte doch auch die tuose Ausbildung der einzelnen Instrumente. Es ist bekannt, dass Farinelli t einem Trompeter einen Wettkampf einging, und Arien mit concertirender ›oe oder Flöte begegnen uns nicht selten in den Partituren der Italiener, d es ist gewiss nicht zufällig, dass auch die berühmten Geiger Corelli, anz Geminiani (1680 bis 1762), Ant. Vivaldi (gestorben 1743), Gius. Tartini ;92 bis 1710) mit Nardini (1722 bis 1793), Gaet. Pugnani (1727 bis 1803) d Anton Lolli (1733 bis 1802) in dieser Zeit der Herrschaft der neapoliıischen Schule erstanden.

Nebenaccorde nennt man die, von den Grundaccorden abgeleiteten, die an n Harmonisationsprocess keinen direkten Antheil nehmen.

Nebendominant, die Dominant der Tonart, nach welcher modulirt worden ist.

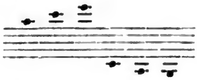
Nebendreiklänge nennen einzelne Theoretiker die dissonirenden Dreiklänge; dere die auf der 2., 3., 6. und 7. Stufe der Tonleiter errichteten Dreiklänge; rch Hinzufügung der Septime gewinnt man Nebenseptimenaccorde.

Nebengrundaccorde heissen bei einzelnen Theoretikern der Nonen-, Uncimen- und Terzdecimenaccord.

Nebenkanäle der Windleitung bei der Orgel dienen zur Ueberleitung des indes aus dem Hauptkanal in die verschiedenen Windladen (s. Orgel).

Nebenlinien (franz.: *lignes ajoutées;* engl.: *ledger lines*), auch Hülfslinien

genannt, sind die kurzen Striche, vermittelst deren man den Umfang des Systems der Fünflinien nöthigen Falls erweitert:



Nebennoten nennen einzelne Theoretiker die Wechsel- und Hülfsnoten (s. d.).

Nebenregister oder Nebenzüge sind die stummen oder blinden Register der Orgeln, durch welche nicht Pfeifen erklingen gemacht werden, sondern andere klingende Körper, wie Glöckchen, Metallplatten, Glockenspiel, Cymbelstern, Nachtigall, die Calcantenglocke u. s. w. Auch die Koppeln gehören hierher.

Nebenseptimen heissen die leitereigenen Septimen der sämmtlichen Tonstufen der diatonischen Tonleiter, mit Ausnahme der Dominante, deren Septime die Hauptseptime ist; dem entsprechend sind Nebenseptimenaccorde die auf diesen Stufen der Tonleiter — mit Ausnahme der fünften — errichteten leitereigenen Septimenaccorde; der Septimenaccord der fünften Stufe — Dominant — heisst Dominant- oder Hauptseptimenaccord.

Nebenstimmen sind 1) im Gegensatz zu den Hauptstimmen die begleitenden Stimmen; 2) diejenigen Orgelregister, deren Pfeifen nicht nur den ursprünglich der Taste zugehörigen Ton, sondern auch dessen Terz oder Quinte u. s. w. angeben, die Quint- und Terzenstimmen.

Nebensatz heisst jeder, dem Hauptsatz zu dem Zweck, diesen näher zu erläutern, oder ihn in neuer Beleuchtung zu zeigen, gegenüber gestellte Satz eines Tonstücks (s. Sonatensatz).

Nebenthema heisst jedes, in derselben Absicht erfundene und verarbeitete neue Thema eines Tonstücks (s. Sonatensatz).

Nebentonarten sind die, der Haupttonart nächstverwandten Tonarten. Die Haupttonart ist natürlich die Tonart der Tonika, mit welcher ausser ihrer Paralleltonart die der Dominant und der Unterdominant mit ihren Parallelen nächstverwandt sind. Für die *C-dur*-Tonart sind demnach Nebentonarten die *A-moll-*, die *G-dur-* und *E-moll-*, und die *F-dur-* und *D-moll*-Tonart; für die *A-moll*-Tonart die *C-dur-*, die *E-moll-* und *G-dur-* und die *F-dur-* und *D-moll*-Tonart.

Nebentöne, s. Nebennoten.

Nebentonika, die Tonika der Nebentonarten, nach denen sich die Modulation in ausgeführteren Tonsätzen wendet, um einen neuen Gedanken zu einem Nebensatze zu verarbeiten.

Nechiloth, bei den alten Hebräern der Klassenname der Blasinstrumente und

Neghinoth der, der Saiteninstrumente.

Neeb, Heinrich, Componist und Direktor der Gesangvereine »Eutonia« und »Germania« in Frankfurt a. M. Er wurde 1807 zu Lich im Hessischen geboren, besuchte das Seminar in Friedberg und erhielt daselbst Unterricht in der Musik von dem Rector Müller (Componist der Oper »Die letzten Tage von Pompeji«, aufgeführt in Darmstadt 1855). Später nach Frankfurt a. M. zurückgekehrt, bildete er sich unter Alois Schmitt noch im Clavierspiel aus. Er componirte die Opern »*Dominique Baldi*«, »Der Cid« und »Die schwarzen Jäger«, welche im Theater zu Frankfurt aufgeführt wurden.

Needler, Heinrich, Musikliebhaber, in London 1685 geboren, wählte die Musik zwar nicht zu seinem Berufe, aber er machte sich doch verdient um sie. Er war seiner Zeit in London als einer der besten Violinspieler bekannt, hat auch die Corelli'schen Violinconcerte daselbst zuerst in die musikalische Welt eingeführt und sich auch ausserdem verdient gemacht, indem er 1710 zu London den »Verein für klassische Musik« (»*Academie of Ancient Music*«) gründete. Unterricht im Violinspiel erhielt er zuerst von seinem Vater, und dann

von John Banister und Purcell. 29 Jahre alt, erhielt er eine höhere Stellung beim Steuerfach, sein Tod erfolgte am 8. Aug. 1760.

Neefe, Christian Gottlob, bekannter deutscher Componist, geboren den 5. Febr. 1748 zu Chemnitz, verlebte seine Kinderjahre unter ziemlich kümmerlichen Verhältnissen. Frühzeitig schon entwickelte sich sein Talent zur Musik, insbesondere seine hübsche Sopranstimme, wodurch es ihm gelang, Aufnahme in das Singechor seiner Vaterstadt zu finden. Hierdurch erwuchsen seinen Eltern, einfachen Schneidersleuten, einige Erleichterungen in Betreff der Erziehung ihres Sohnes. Nach mancherlei Kämpfen gelang es ihm, 1769 die Universität in Leipzig beziehen zu können, um Jura zu studiren. Trotz der immer stärker hervortretenden Neigung zur Tonkunst hielt er wacker aus und disputirte sogar öffentlich über die Frage: »Hat ein Vater das Recht, seinen Sohn zu enterben, wenn er sich der Bühne widmet?« N. hatte inzwischen seine Musikstudien fleissig fortgesetzt und hierbei hauptsächlich die theoretischen Werke von Marpurg und C. Ph. E. Bach benutzt. Ausserdem schloss er sich eng an J. A. Hiller an, der ihn mit Rath und That unterstützte und ihm die Spalten seiner »Wöchentlichen Nachrichten« erschloss. Endlich fasste er den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Er hatte in Leipzig mancherlei Anregungen empfangen, namentlich durch das Theater, für welches Hiller damals seine ersten Operetten componirt hatte. Auch N. schrieb einige Sachen für die Bühne, welche Erfolg hatten, und trat in Folge dessen um Johannis 1776 an Stelle Hiller's als Musikdirektor bei der Seiler'schen Gesellschaft ein, die bis 1777 in Leipzig und Dresden spielte. Mit dieser ging er dann abwechselnd nach Frankfurt a. M., Hanau, Mainz, Köln, Mannheim und Heidelberg. In Frankfurt heiratete er die Sängerin Zink aus Warza im Gothaischen, welche Georg Benda für die Bühne gebildet hatte. Mit seiner Frau ging er nach Auflösung der Seiler'schen Truppe (1779) als Musikdirektor zur Grossmann-Hellmuth'schen Gesellschaft nach Bonn, wo er die Ehre hatte, einer der Lehrer und Gönner Beethoven's zu werden. Thayer theilt hierüber viel Interessantes im ersten Bande seines »Beethoven« mit. Im J. 1781 wurde N. unter der Regierung des Kurfürsten Max Friedrich Nachfolger van der Eden's im Hoforganistenamte; von 1754 an dirigirte er im Behinderungsfalle des Kapellmeisters Luchesi die Kirchenmusiken und Hofconcerte.

Nach dem Tode des Kurfürsten Max Friedrich im J. 1784 wurde das Theater geschlossen und die Hoftheatergesellschaft aufgelöst, wodurch auch N. und Gattin einen bedeutenden Theil ihres Einkommens verloren. Der neue Kurfürst, Max Franz, gründete 1788 aus den Resten der Klos'schen Gesellschaft ein neues Hoftheater, an dem N. wieder Musikdirektor wurde. Die Kriegsereignisse bewirkten im J. 1794 den Schluss des Theaters, wodurch N. seinen Gehalt verlor. Da auch die Lektionen aufhörten und Kurfürst Max Franz die Residenz verlassen musste, gerieth er in grosse Sorgen. Als französischer Municipalitätsbeamter mit kargem Gehalte fristete er seinen und seiner Familie Lebensunterhalt. Inzwischen war seine jugendliche Tochter Louise, die schon in Bonn dem Theater angehörte, vom Direktor Hunnius nach Amsterdam als Sängerin engagirt worden. Durch die Kriegsfurie ward auch diese Gesellschaft aufgelöst; glücklicherweise jedoch fand die junge Künstlerin 1796 einen Platz beim Direktor Bossong in Dessau, welcher nun auch N. als Musikdirektor und dessen Gattin als Sängerin engagirte. Da er zugleich zum herzogl. Concertmeister ernannt wurde, glaubte der wackere Künstler sich und die Seinen geborgen. Da erkrankte seine Gattin lebensgefährlich. Sorgen und Angst um die geliebte Lebensgefährtin griffen ihn so an, dass er selbst von heftigen asthmatischen Leiden befallen wurde und am 26. Jan. 1798 starb.

N. hat viel componirt. Für das Theater schrieb er folgende Operetten: »Die Apotheke« (Leipzig, 1772), »Amor's Guckkasten« (Leipzig, 1772), »Die Einsprüche« (Leipzig, 1773), die meisten Arien zu Hiller's »Dorfbarbier« (Leipzig, 1772), »Heinrich und Lyda« (Leipzig, 1777), »Zamiro und Azor«

(1778), »Adelheid von Veltheim« (Bonn, 1781), »Die neuen Gutsherren« (Leipzig. 1781 und 1783) u. s. w. Ausserdem setzte er die Musik zu dem Monodrama »Sophonisbe« von Meissner (Leipzig, 1782). Für die Kirche componirte N. u. A. ein lateinisches »Vaterunser« und eine Ode von Klopstock. An Kammermusik lieferte er viele Lieder und Gesänge, zwei Sinfonien, drei Partiten, ein Concert für Pianoforte und Violine mit Orchester, 24 Sonaten für Pianoforte mit und ohne Violine, Fantasie für Pianoforte u. s. w. Ausserdem hat er eine Menge Opern von Gretry, Dalayrac, Desaides, Paesiello, Mozart u. s. w. für das Clavier eingerichtet und auch übersetzt. Von seinen theoretischen und journalistischen Aufsätzen sind folgende zu erwähnen: »Ueber die musikalische Wiederholung« (Deutsches Museum, 1776) und »Ueber die Beschaffenheit der Musik und ihrer Ausüber« (Magazin von Cramer, 1783). Neefe's Bedeutung liegt in seiner Thätigkeit als einer der ersten deutschen Operncomponisten und des dadurch gewonnenen Einflusses auf die Bühne seiner Zeit. Erhalten von ihm haben sich nur einige seiner Gesänge. Er soll gleich liebenswürdig als Mensch wie als Künstler gewesen sein, wie er denn eine umfassende literarische Bildung besass. Wer ihn in dieser Beziehung kennen lernen will, lese seine von der Wittwe ergänzte Selbstbeographie in der »Leipziger Allgem. musikal. Zeitung« (1799, S. 241 flg.). Auch Thayer a. a. O. (S. 81 flg.) bringt viel Material über ihn.

Nefyr, eine Trompete der Orientalen von schneidendem und scharfem Ton.

Negligente (ital.) nachlässig, ohne Anstrengung.

Negri oder Negro, Giulio San Pietro **de,** geboren zu Mailand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gehörte einer adeligen alten Familie an und errang sich durch seine Compositionen einen grossen Ruf. Er betheiligte sich eifrig an der Pflege der im Anfange des 17. Jahrhunderts aufblühenden Monodie und gab zwei Bücher unter dem Titel: »*Grazie ed affetti di musica moderna*« (Milano, 1613 und Venetia, 1615) heraus. Auch in Sammelwerken des 17. Jahrhunderts trifft man seinen Namen vielfach an.

Nehrlich, Christian Gottfried, ist in Ruhland in der Oberlausitz am 22. April 1802 geboren, besuchte das Gymnasium zu Bautzen und studirte in Halle Theologie. In Bautzen und Dresden, wohin er sich dann wandte, beschäftigte er sich eingehend mit musikalischen Studien, ganz besonders mit der Theorie des Gesanges. 1839 errichtete er ein Gesangs-Institut in Leipzig und siedelte damit 1849 nach Berlin über. Die Eigenthümlichkeit seiner Methode erregte den Widerspruch seiner Collegen, so dass es ihm nicht recht gelingen wollte, ihr Anerkennung zu verschaffen. Er wandte sich nach einem längern Aufenthalt in Paris (1850) nach Basel (1853), ging 1856 nach Stuttgart, 1858 nach Kassel, 1860 nach Frankfurt a. M. und 1864 nach Berlin zurück. Hier starb er am 8. Jan. 1868, ohne dass er die Freude gehabt hätte, seine Methode allgemein anerkannt zu sehen. Von seinen acht Kindern, die er in wenig günstigen Verhältnissen hinterliess, widmeten sich drei der Musik, die Tochter Marie Louise und die beiden Söhne Friedrich Karl und Richard. Von seinen Schriften über Gesang sind veröffentlicht: »Die Gesangskunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit, vom physiologisch-psychologischen Standpunkte aus betrachtet« (Leipzig, Teubner, 1841; 2. Ausg. 1853); »Gesangschule für gebildete Stände« (Berlin, Logier, 1844).

Nei, der Name einer bei den Türken gebräuchlichen Flöte von Rohr.

Neidhardt, Johann Georg, Musikschriftsteller und Kapellmeister, wurde in Bernstadt in Schlesien gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren; 1706 war er bereits Student in Jena. Er besuchte auch die Universitäten Leipzig und Königsberg, doch erschien während seiner Studienjahre in Jena sein erstes Buch über Musik: »Die beste und leichteste Temperatur des Monochordi, vermittelst welcher das, heutigen Tages gebräuchliche Genus diatoniko-chromaticum eingerichtet wird« (Jena, 1706, in 4° von 704 S.). Es ist das erste Buch.

welches diesen Stoff so vollständig und mit solcher Klarheit behandelt. Es enthält eine Tabelle aller diatonischen, chromatischen und enharmonischen Intervallen-Verhältnisse, umfassend sämmtliche Stufen des Monochords. Achtzehn Jahre später veröffentlichte N. ein zweites Werkchen: »*Sectio canonis harmonici*, zur völligen Richtigkeit der *Operum modulandi*« (Königsberg, 1724, 4° 36 S. mit einem Kupfer). Ausserdem erschien von ihm 1) in zwei Auflagen: »Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilung des diatonisch-chromatischen temperirten *Canonis Monochordi*« (1732, 8 Bogen nebst einer Kupfertafel, Königsberg und Leipzig); 2) die Composition der sieben Busspsalmen. Er starb in Königsberg als königl. preussischer Kapellmeister im J. 1740.

Neidhart von Rauenthal, s. Nithart.

Neilson, L. C., Organist und Pianist, wurde in London gegen 1760 geboren. In seinem frühen Knabenalter ging seine Familie nach Amerika. Sein Vater starb dort und durch unglückliche Geschäftsverhältnisse verlor die Familie in der Folge ihr Vermögen, so dass N. in seinem 40. Lebensjahre die Musik zu seinem Lebensberuf machen musste. Er war nach England zurückgekehrt und wurde Organist in Dudley und später in Chesterfield Musiklehrer. Erschienen sind von ihm in London: Drei Sonaten für Piano, op. 1; eine Sonate, op. 2; 12 Divertissements für Clavier; drei Duos für zwei Flöten; Melodiensammlung für eine Flöte; ein Heft Psalme und Kirchengesänge u. s. w., die ihrer Zeit sehr geschätzt waren.

Neithardt, August Heinrich, königl. preussischer Musikdirektor und Direktor und Gründer des Berliner Domchors, wurde am 10. Aug. 1793 in Schleiz geboren. Er starb am 18. April 1861 in Berlin. Als Componist und Direktor des königl. Domchors hat er bis zu seinem Tode eine bewundernswerthe Thätigkeit entwickelt und sich dadurch den Ruf eines gewandten und talentvollen Musikers erworben. Schon in früher Jugend zeigte er eine besondere Neigung, wie grosses Talent zur Tonkunst und erhielt auch sowohl im Singen, als auf mehreren Instrumenten Unterricht. Bis zu seinem 15. Jahre besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt und erlernte dann praktisch die Instrumentalmusik beim Hof- und Stadtmusikus Brunow, in welcher er später ausübender und schaffender Künstler, wie als Militärmusikmeister bis zum Jahre 1840 so Tüchtiges und Hervorragendes leistete. Hoforganist Ebhardt, Verfasser der »Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form« gab ihm Unterricht auf dem Pianoforte, der Orgel und machte ihn mit dem Wesen und den Regeln des Generalbasses bekannt. So praktisch und theoretisch gut vorbereitet, trat er, 20 Jahre alt (1813) als Freiwilliger-Jäger beim Musikcorps des königl. preussischen Garde-Jäger-Bataillons in Berlin ein, und machte beim Detachement dieses Bataillons von 1813 bis 1815 die Feldzüge mit. Während dieser Zeit componirte und arrangirte er verschiedene Märsche und kleinere Pieçen für Jägermusik.

Hierdurch, für die damaligen Militärmusikzustände, Aufsehen erregend, war man auf sein Talent aufmerksam geworden, und ernannte ihn nach beendigtem Krieg (1816) zum Musikmeister des Garde-Schützen-Bataillons zu Berlin. In dieser Stellung verblieb er bis zum Juni des Jahres 1822. Während seiner sechsjährigen Wirksamkeit als Musikmeister bei genanntem Bataillon hat er Märsche, Walzer, Polonaisen, Ouverturen u. s. w. für diese Musik componirt und arrangirt. Auch schrieb er zu dieser Zeit mehrere Concerte für Horn und Trompete. 1822 erhielt er als Musikmeister des Kaiser Franz Grenadier-Regiments einen grösseren Wirkungskreis. Was er in dieser Stellung als Mitrepräsentant für die preussische Infanteriemusik von 1822 bis 1840 gewirkt und geleistet, hat der Verfasser dieser Biographie in seiner 1858 bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienenen Schrift: »Zur Geschichte der königlich preussischen Infanterie- und Jägermusik«, wie in anderen Antikeln über Militärmusik (z. B. 49. und 51. Band der »Neuen Zeitschrift für Musik« und 14. Jahrgang u. s. w. der »Neuen Berliner Musikzeitung«) speciell erörtert. Durch und

durch praktisch waren, bis zu seinem Austritte aus dem Militärdienst, welcher, wie schon angedeutet, 1840 erfolgte, alle seine organisatorischen Unternehmungen vom besten Erfolge gekrönt. Das Jahr 1826 ist wohl das Bedeutungsvollste für Neithardt's Wirken als Componist. In diesem Jahre componirte er das vom Gymnasial-Direktor Professer Bernhardt Thiersch gedichtete »Preussenlied«, welches dazumal zuerst in der Landesloge unter grosser Sensation von unserem wackeren Jubilar, dem pensionirten königl. Hofopern-Sänger Zschiesche begeisternd gesungen wurde und seitdem volksthümlich geworden. Seine Vaterstadt Schleiz wollte auch noch Theil haben an Preussen's volksthümlichem A. Neithardt und verlieh ihm 1838 das Ehrenbürgerrecht. König Friedrich Wilhelm III. ernannte ihn 1839 wegen seiner vielfachen Verdienste durch eine Allerhöchste Kabinettsordre zum königl. Musikdirektor. Wurden hiermit Allerhöchsten Orts seine musikalischen Verdienste anerkannt, so begann mit diesem Jahre für ihn eine neue, erhöhtere musikalische Thätigkeit, die einige Jahre später aus derselben den Gründer und Dirigenten des weltberühmten Domchors hervorgehen lässt. N. erhielt nämlich vom Domministerium den ehrenvollen Auftrag, einen Domchor zu gründen. Bis dahin wurden die liturgischen Chöre im Dome von Domschülern und Seminaristen gesungen. Die liturgischen Gesänge bei Hofe führte der sogenannte »kleine Kapellenchor« unter Grell's Leitung aus. Der Domchor ging nun aus diesen beiden Chören hervor. N. mit seinem fein gebildeten musikalischen Gehör unterzog sich mit vielem Fleiss und grosser Liebe zur Sache dieser mühe- aber ruhmvollen Arbeit. Friedrich Wilhelm IV., als grosser Förderer der Kunst bekannt und verehrt, überzeugte sich von den sichtbaren Fortschritten dieses Chores und so wurde auf Allerhöchsten Befehl (1843) die Errichtung des Berliner Domchors in seiner jetzigen Verfassung ein Factum, welches seine nachhaltigen und erfolgreichen Wirkungen weit über Preussens Grenzen verbreitete.

Als 1845 der erste Vorsteher dieses Chores, der Major Einbeck, starb, wurde A. Neithardt laut Kabinetsordre zum ersten Dirigenten des königlichen Domchors, sowie sämmtlicher Militär-Sänger-Chöre des Garde-Corps ernannt. Von dieser Zeit an war er nun emsig bemüht, mit diesem Chor als *a Capella*-Gesang, Gesänge des 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts in Choral- und Liedform (geistliches Lied), Lamentationen, Motetten, Psalmen, Hymnen und Fugen theils für den gemischten, theils für Männerchor, bei gottesdienstlichen Handlungen und in Domchor-Concerten aufzuführen. Was N., der würdige und ausgezeichnete Dirigent dieses in seiner Weise einzig dastehenden, aus etwa 80 Sängern bestehenden Chores auf dem Gebiete des geistlichen Kunstgesanges unter Munificenz unseres kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. geleistet, davon hat der Chor hier wie in ganz Preussen und England die grossartigsten und bis dahin unerreichbarsten Proben abgelegt. Der Castratengesang der Sixtinischen Kapelle in Rom, welcher aus 32 Sängern besteht, hat durch unsern Domchor seinen weltgeschichtlichen Nimbus eingebüsst. N. selbst hat 1857, durch Allerhöchste Munificenz dazu ausgerüstet, Gelegenheit gehabt, sich in der Peterskirche zu Rom in der sogenannten Sixtinischen Kapelle von den dürren Ueberresten des einst so berühmten Figural-Gesanges zu überzeugen. Deutsche, in Rom längere Zeit lebende Musiker und Tonsetzer haben dies wahrheitsgemäss bestätigt. Somit wird auch Neithardt's Ruhm als Gründer und Leiter unseres Domchors dereinst auf spätere Generationen hinübergeleitet werden. 1844 mit dem preussischen Rothen Adlerorden ausgezeichnet, erhielt er (1846) von Friedrich Wilhelm IV. den höchst ehrenvollen Auftrag, nach Petersburg zu reisen, um dort den kaiserl. Hof- und Sängerchor aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Der russische Gesang, seit dem 18. Jahrhundert Mensuralgesang, hat selbstgeständlich auf N. einen belebenden Einfluss ausgeübt. Die Gesänge der russischen Kirche sind prosaischen Ursprungs und bestehen in Psalmen und Recitativen; welche aber mit grosser Reinheit und Präcision gesungen werden.

Namentlich ist Russland überreich an schönen und tiefen Bassstimmen. N. hörte Bassisten, die in vollkommener Deutlichkeit der Intonation noch Contra-*H*, *A* und *G* sangen. 1850 leistete N. einer Einladung, mit dem Domchor nach London zu kommen, Folge. In London feierte er in sämmtlichen Concerten die grossartigsten Triumphe. Mit Ruhm gekrönt aus England zurückgekehrt, ward ihm das fürstl. reussische Ehrenkreuz verliehen. Nachdem Kaiser Nicolaus I. von Russland bei seinem Aufenthalte auf Sanssouci die grossartigen Leistungen unseres Domchors unter N.'s Leitung zur Erhöhung und Verherrlichung der Feier beim russischen Gottesdienst gehört, erhielt er 1852 den russischen St. Stanislausorden. Wegen seiner vielen ansprechenden und hübschen Liedercompositionen ernannte ihn 1853 die königl. schwedische Akademie für Musik zum Ehrenmitgliede. Ein schön calligraphirtes Diplom enthält diese auszeichnende Ernennung. Für acht für Infanteriemusik componirte Märsche, welche dem Kaiser Franz I. von Oesterreich dedicirt sind, erhielt er die goldene Medaille mit dem Portrait des Kaisers. Ausserdem wurde er Ehrenmitglied mehrerer Liedertafeln und Gesangvereine. In der Hofmusikhandlung von Bote und Bock erschien sein wohlgetroffenes Portrait mit Facsimile der Handschrift und Noten der ersten Takte des Liedes: »Ich bin ein Preusse«, gemalt von Oelkers, lithographirt von Fischer. Gegen 200 Werke sind von ihm im Druck erschienen, darunter für den Domchor componirte Psalme und andere Gesänge. Viele Hunderte Compositionen und Arrangements blieben Manuscripte, darunter seine dreiaktige romantische Oper: »Julietta, die schöne Dalmatierin«, welche 1834 im März in Königsberg i. Pr. unter Beifall zur Aufführung gekommen ist. Von ihm veranstaltete Sammlungen sind seine »*Musica sacra*, Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuerer Zeit, zum bestimmten Gebrauch des königl. Domchors« (8 Bde., Berlin, Bote und Bock) und »Choräle zum Kirchengebrauch für das königl. preussische Kriegsheer« (Berlin, Reimer). Der Domchor hat seinem verehrten Direktor A. Neithardt auf dem Kirchhofe der hiesigen Domgemeinde, wo derselbe begraben ist, einen Denkstein in Form eines Obelisken aus grauweissem, schlesischem Marmor setzen lassen. Dieser Denkstein, 7 Fuss hoch und auf einem Granitsockel ruhend, trägt die Inschrift: »August Neithardt, Königl. Musik-Direktor, geb. d. 10. August 1793, gest. d. 18. April 1861. Sein Andenken ehren die Mitglieder des Königl. Domchors.« Am 18. April 1862, dem Todestage A. Neithardt's, welcher in dem Jahre zufällig mit der Charfreitagsfeier zusammenfiel, wurde dieser Denkstein durch stilles Gebet und Gesang des königl. Domchors eingeweiht. Th. Rode.

Nekobhim, ein flötenartiges Instrument grösserer Gattung bei den Hebräern.

Nel, *nella*, *nello*, und vor einem Vocal *nell'* (ital.), so viel als: in dem, auf dem, in der, auf der; *nel battera* im Niederschlage des Taktes; *nel tempo* im Takte; *nell' organo* auf der Orgel.

Nemeïsche Spiele, s. Musikalische Wettstreite.

Nemetz, Andreas, Musiklehrer und Kapellmeiser eines österreichischen Regiments, erwarb sich Verdienste um die Entwickelung der österreichischen Militärmusik. Er ist in Böhmen 1799 geboren und in Wien am 21. Septbr. 1846 gestorben. Bei Diabelli in Wien erschienen von ihm: 1) »Hornschule für das einfache, das Maschinen- und das Signalhorn«; 2) »Neueste Trompetenschule«; 3) »Neueste Posaunenschule.

Nenna oder Nenno, Pomponio, aus Bari im Neapolitanischen gebürtig, lebte etwa von 1550 bis 1630, denn seine Werke erschienen in der Zeit von 1573 bis 1628. Er war aus edlem Geschlechte und wurde zu Neapel um 1613 mit dem Lorbeer gekrönt. Von seinen mehrfach aufgelegten Büchern Madrigale sind uns nur wenige erhalten. Fétis kennt nur das 6. Buch in 4. Auflage, betitelt: »*Di Pomponio Nenna, cavaliere di Cesare il sesto libro de Madrigali a* 5 *voci.*« 4. *impressione. Venetia appresso B. Magni* 1628; und das 7. Buch in 4. Aufl., ibidem 1624. Ausserdem sind uns noch eine Reihe

Madrigale in Sammelwerken erhalten. Er muss einstmals sehr beliebt gewesen sein, doch hat die Neuzeit noch keine Notiz von ihm genommen.

Nepos, ein Bischof von Aegypten ums Jahr 250, soll dort eine neue, mehr choralmässige Weise des Gesanges der Psalmen eingeführt haben.

Neri, San Filippo, Stifter der *»Congregazione dell' oratorio«* (des Vereins vom Betsaale) in Rom. Er ist in Florenz am 21. Juli 1515 geboren und kam 18 Jahre alt nach Rom, um seine Studien daselbst zu vollenden. 1551 empfing er die Weihen und war hauptsächlich als Lehrer der Kinder thätig. Später versammelte er auch junge Geistliche um sich und fing an, bei den religiösen Uebungen die Musik hinzuzuziehen. Diese Versammlungen, die 1564 zuerst stattfanden, nannte man Oratorii. Der Componist Animuccia war der erste, den er beauftragt hatte, für seine Schüler Gesänge zu schreiben. Von den letzteren sind in Rom mehrere Hefte theils in italienischer, theils in lateinischer Sprache unter dem Namen Laudi in den Jahren 1565 bis 1570 veröffentlicht worden. Auch Palestrina componirte viele schöne Gesänge zum Zwecke dieser Uebungen, die als Ursprung des Oratoriums zu bezeichnen sind *(Oratorios)*, eine Art heiliger Dramen, die während des 17. und 18. Jahrhunderts von den Componisten immer mehr beliebt wurden. San Filippo Neri starb in Rom am 26. Mai 1595.

Neroneen, Neronïa *sc. solemnia*, auch *Neroneum certamen* heissen die Spiele, welche Kaiser Nero (geboren 15. Decbr. 37 n. Chr., tödtete sich im J. 68 n. Chr.) sich selbst zu Ehren einrichtete. Sie wurden aller fünf Jahre gefeiert mit musikalischen Wettkämpfen und Wettrennen und der Kaiser selbst betheiligte sich bei diesen und liess sich Preise zuertheilen.

Neruda, eine berühmte Geigerfamilie, aus der namentlich in den letzten 15 Jahren einzelne Mitglieder Weltruf erreichten. Der erste bekannte Geiger dieses Namens, Johann Chrysostomus N., wurde zu Rossitz in Böhmen am 1. Decbr. 1705 geboren und erhielt in Prag seine musikalische Ausbildung, später wirkte er hier als Violinist in der Kapelle mit, bis er Prämonstratenser-Mönch in dem Strahofer Stift wurde, als welcher er am 2. Decbr. 1763 starb. — Sein Bruder, Johann Georg N., 1710 geboren und ebenfalls in Prag für die Musik erzogen, ging, nachdem er eine Zeitlang gleichfalls als Violinist in der Theaterkapelle mitgewirkt hatte, auf Reisen und erhielt 1750 einen Ruf nach Dresden. Seit 1774 trat er nicht mehr öffentlich auf, sondern widmete sich nur der Ausbildung seiner Söhne, Ludwig und Anton Friedrich. Er hat auch Concerte, Trios, Soli und Sinfonien componirt. Einen Weltruf erwarben die Geschwister:

Neruda. Der Vater, Joseph N., war Organist an der Domkirche zu Brünn; er starb am 18. Febr. 1875 im Alter von 68 Jahren. Von den drei Kindern, zwei Töchter und ein Sohn Franz, zeichnete sich namentlich Wilhelmine N. als vortreffliche Violinistin aus. Sie ist seit 1864 mit dem Kapellmeister Ludwig Normann in Stockholm verheiratet und gehört als Frau Normann-Neruda zu den Glanzsternen der Londoner Saison. — Franz N., der Cellist, starb 1852 in Petersburg. Ein jüngerer Bruder ist gleichfalls Cellist.

Neser, Johann, geboren zu Winsbach 1570, kam schon mit neun Jahren in die Kapelle des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, von welchem er die Mittel zu seiner Ausbildung erhielt, und dann bei der Errichtung der Fürstenschule zu Heilbronn am 6. April 1600 als Chordirektor angestellt wurde. Für den Gebrauch dieser Schule veröffentlichte er eine Sammlung vier- und fünfstimmiger Oden unter dem Titel: *»Hymni sacri in usum ludi illustris ad fontes salutares: Melodiis et numeris musicis compositi et collecti, etc.«* (*Hof Variscorum, ex officinâ Matthaei Pfeilschmidii, anno Christi* 1619). Einer zweiten Ausgabe dieses Werkes ist noch eine Anleitung für die Anfangsgründe der Musik beigefügt, der Titel lautet: *»Hymnos sacros selectiores et cantilenas nonnullas quas vocant gregorianas, quibus in fine adjunctu succincta eoque genuina institutio ad musicis et numerorum vulgarium scientiam in usum scholae«*, Culm-

barensis edit. Wolfgang Erdmann Beyer (Norimbergae, apud. Joh. Jonas Folserkering, 1681, in 8°).

Nesvadba, Jos (eigentlich Hamáček), Componist und Hofkapellmeister in Darmstadt, geboren am 19. Jan. 1824 zu Vyskeř in Böhmen, besuchte im J. 1836 das Gymnasium in Jičin und studirte im J. 1842 die Philosophie in Prag. Schon frühzeitig in der Musik unterrichtet, machte er schnelle Fortschritte und trat im J. 1844 in einigen Opern »Freischütz«, »Blaubart«, »Stradella« auf der böhmischen Bühne zu Prag mit günstigem Erfolge auf. Im Mai 1848 wurde er als Kapellmeister nach Karlsbad und später nach Ollmütz berufen. Im J. 1850 fungirte er als Theaterkapellmeister in Brünn, im J. 1854 in Gratz. Im J. 1857 wurde er vom Prager Theaterdirektor Slöger als erster Kapellmeister nach Prag berufen. Hier entwickelte er eine bedeutende Compositionsthätigkeit, schrieb einige bömische Lieder, von denen »*Bětulinka*« populär geworden ist, ferner einige böhmische Chöre und einige Ouverturen, von denen op. 15 im J. 1858 mit grossem Erfolge aufgeführt wurde. Als Dirigent hat er sich in Prag den glänzendsten Ruhm erworben und kam im J. 1859 als Kapellmeister der italienischen Oper nach Berlin, wo er durch 2 Jahre mit ausgezeichnetem Erfolge fungirte. Im J. 1861 nahm er die Kapelmeisterstelle in Hamburg an, von wo er im J. 1864 nach Darmstadt als Hofkapellmeister berufen wurde. In dieser Eigenschaft wirkte er mit unermüdlichem Eifer und starb am 20. Mai 1876 daselbst und hinterliess zahlreiche Compositionen im Manuscript, namentlich Balletmusik. Einige Monate vor seinem Tode beschenkte ihn der Grossherzog Ludwig mit dem Philipporden, nachdem er schon früher mit russischen, spanischen und preussischen Orden geziert war.

Nete, Bezeichnung des letzten höchsten Tons eines jeden der drei obern Tetrachorde im sogenannten vollkommenen, unveränderten System der Griechen (s. Tetrachord).

Netoides, Bezeichnung der höheren Töne des griechischen Tonsystems.

Netzer, Joseph, Componist, wurde 1808 in Tyrol geboren. Seine musikalischen Studien absolvirte er in Insbruck und begab sich dann nach Wien, woselbst (1839) seine erste Oper »Die Belagerung von Gothenburg« und eine Sinfonie aufgeführt wurden. Ebenfalls gelangte die von ihm componirte Oper »Mara« (1841) daselbst zur Aufführung und ging im folgenden Jahre über die Bühnen von Prag, Berlin und Leipzig. Eine dritte Oper »Die Eroberung von Granada« folgte 1844 und die Erfolge dieser Arbeiten verschafften ihm noch im selben Jahre die Direktion des Concertvereins »Euterpe« in Leipzig. Schon 1845 vertauschte er diese Stellung mit der eines Kapellmeisters des Theaters an der Wien in Wien, und daselbst brachte er auch wieder eine neue Oper »Die seltene Hochzeit« zur Aufführung. Hierauf folgte er einem abermaligen Rufe als Direktor der Euterpe-Concerte in Leipzig, wo er mehrere Jahre in Wirksamkeit verblieb, auch noch eine Oper »Die Königin von Castilien« in Scene gehen sah. Es sind von ihm auch einige Hefte Lieder mit Clavierbegleitung erschienen.

Neujahrsblasen gehörte zu den Pflichten der Stadtpfeifereien. Am Morgen des Neujahrstages musste das Stadtmusikchor in der Regel vom Thurm des Rathhauses oder einer bestimmten Kirche herab Choräle und andere entsprechende Musikstücke blasen. In Garnisonstädten wird das Neujahrsblasen auch von Militärkapellen geübt, die vor den Häusern ihrer höheren Officiere u. Beamten spielen.

Neubauer, Franz Christian, Violinist und Componist. Er war ein Böhme, aus dem Dorfe Horzin, woselbst er 1760 als der Sohn eines einfachen Bauern geboren wurde. Er hatte das Glück, dass von dem Schullehrer des Ortes seine Begabung bald erkannt wurde, der ihn in den Schulwissenschaften, namentlich im Latein und zugleich im Violinspiel gründlich unterwies, so dass er noch sehr jung, aber ganz wohl vorbereitet nach Prag kam. Einige Jahre blieb er daselbst, worauf er nach Wien ging, dort weiter studirte und Haydn,

Mozart und Wranitzky kennen lernte, aus welchen Bekanntschaften er den nöthigen Vortheil zog. Hier componirte er auch die Oper »Ferdinand und Yariko« und erlebte ihre Aufführung an dem Schikanederschen Theater. Sie ist auch im Clavierauszug im Stich erschienen. Jetzt führte er eine Weile ein Wanderleben, welches seiner lebhaften und excentrischen Natur ganz zusagte; bei seinem grossen Talent vermochte er auch unter Zerstreuungen noch etwas zu leisten. Er berührte Concerte gebend Speyer, Mainz, Heilbronn und verschiedene rheinische Städte. In Speyer wurden im J. 1785 drei Violinquartette von ihm gedruckt und 1788 ein grösseres Werk in Partitur und Stimmen »Hymnen auf die Natur«. In Heilbronn führte er 1789 mit vielem Beifall ein Tongemälde »Coburgs Sieg über die Türken« auf und ein Jahr später in mehreren rheinischen Städten (Coblenz, Speyer u. A.) eine Trauermusik auf den Tod des Kaisers Joseph II., die ihrer Zeit viel gerühmt wurde. In diesem Jahre berief ihn der Fürst Weilburg an die Spitze seiner Kapelle, welche aber in Folge der französischen Revolution aufgelöst wurde und N. veranlasste nach Minden zu wandern. Nachdem er darauf in der Fürstin von Schaumburg eine Gönnerin gefunden, wurde er von dieser in Bückeburg aufgenommen und erhielt sogar die Vergünstigung, mit ihrer Kapelle seine Compositionen aufführen zu dürfen. An der Spitze dieser Kapelle stand Johann Christian Friedrich Bach, der gegenüber den grossen Acclamationen des Publikums die Mangelhaftigkeit der Schreibart des N. angedeutet hatte, worauf dieser den alten Herrn, ganz seinem Temperament gemäss, zu einem Wettstreit in der contrapunktischen Bearbeitung eines Themas aufforderte, zu dem es jedoch nicht kam. Friedrich Bach starb und N. erhielt dessen Stelle, wurde auch zum Concertdirektor der Fürstin ernannt. Er verheiratete sich nun mit einer jungen Bückeburgerin, starb jedoch schon ein halbes Jahr später, am 11. Octbr. 1795, 35 Jahre alt. Sein früher Tod wird theilweise der üblen Gewohnheit zugeschrieben, durch den Genuss geistiger Getränke seine Phantasie zu erregen. Ein specielles Verzeichniss seiner Compositionen, als Sinfonien, Quartette, Sonaten, Trios, Clavier- und Violinconcerte, Cantaten, Lieder u. s. w. findet sich im »Neuen Tonk.-Lex.« von Gerber, Thl. 3 S. 574.

Neugebauer, Anton, Orgelbauer, ist in Neisse in Schlesien geboren, baute 1798 in der evangelischen Kirche dieser Stadt eine schöne Orgel mit 22 Registern.

Neugebauer, Heinrich Gottlieb, vorzüglicher Orgelspieler, der in Schlesien geboren und in Breslau an der Maria Magdalenenkirche vom J. 1811 bis an seinen Tod, 1825, Organist war.

Neukirchner, Wenzel, Virtuose auf dem Fagott. Er ist in Neustreichitz in Böhmen geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der als Liebhaber mehrere Instrumente spielte. Darauf besuchte er das Conservatorium in Prag und empfing dort von einem guten Lehrer Unterricht auf dem Fagott. Von hier aus erhielt er eine Stelle im Theaterorchester, und nachdem er ein Jahr darauf mehrere Städte, wie Leipzig, Dresden, Berlin, besucht hatte, erhielt er in Stuttgart als erster Fagottist eine Stelle bei der Theaterkapelle. Er ging später noch nach Wien und Paris, wo seine Kunstfertigkeit anerkannt wurde. Für sein Instrument schrieb er verschiedene Stücke.

Neukome, George Eugène, Violinist und Musiklehrer. Er wurde am 14. März 1784 in Saint-Quentin geboren. In seiner Vaterstadt erhielt er den ersten musikalischen Unterricht in einer Singeschule, und wurde von dem Direktor derselben, Jumentier, auch im Violinspiel unterrichtet. Er vervollkommnete sich auf diesem Instrument in Paris bei R. Kreutzer und lebte später in seiner Vaterstadt als geachteter Lehrer und Componist verschiedener Instrumentalcompositionen. Die ersten derselben erschienen unter dem Namen »Kuffner«, unter seinem Namen wurden in Paris Trios, Quatuors, Rondos, Variationen u. dgl. veröffentlicht.

Neukomm, Sigismund Ritter **von,** wurde am 10. Juli 1778 zu Salzburg geboren. Sein Vater war daselbst erster Lehrer an der Central-Normalschule,

und der wissenschaftlich gebildete Mann sorgte dafür, dass auch dem Sohne eine gründliche wissenschaftliche Bildung zu Theil werde. Sein offenes Auge aber übersah die schon früh sich zeigenden hervorstechenden Anlagen des Knaben zur Musik nicht, und er war vorurtheilsfrei genug, auch der Kunst einen Platz in dem Erziehungsplane einzuräumen. Von seinem sechsten Lebensjahre ab erhielt Sigismund daher Musikunterricht von dem Organisten Weissauer, und der heranwachsende Knabe unterstützte später den Lehrer nicht selten als Vertreter im Amt. Auch Michael Haydn, welcher dem Knaben Unterricht in der Composition ertheilte, fand in ihm oft genug einen stets bereiten Vertreter auf der Orgelbank. Die Fortschritte des jungen N. im Orgelspiel waren so bedeutende, dass er schon mit fünfzehn Jahren als Universitäts-Organist angestellt werden konnte. Orgel und Composition allein genügten dem seltenen Lerneifer des Knaben aber nicht. Privatim beschäftigte er sich nebenbei mit fast sämmtlichen Orchesterinstrumenten, die Blasinstrumente nicht ausgeschlossen, und brachte es auf allen zu einiger, auf der Flöte sogar zu so bedeutender Fertigkeit, dass er in Concerten öffentlich als Flötist auftreten konnte. Mit achtzehn Jahren wurde er zum Correpetitor der Oper an das Hoftheater berufen, und die allseitige Beschäftigung mit der Musik, wie er sie in dieser Stellung fand, reifte den Entschluss in ihm, sich gänzlich der Tonkunst zu widmen. Nichtsdestoweniger aber beendete er zuerst seine philosophischen und mathematischen Studien auf der Universität und wendete sich dann nach Wien, wo er hoffen durfte, seinen Entschluss besser zur Ausführung bringen zu können als in Salzburg.

Das geschah im J. 1798. Eine Empfehlung Michael Haydn's öffnete ihm die Thür Joseph Haydn's. Der dem Greisenalter nahestehende Altvater der Instrumentalmusik nahm ihn mit offenen Armen auf und reihte den strebsamen jungen Mann mit Freuden unter die Zahl seiner Schüler ein. Sigismund N. ist denn auch bis zum Tode seines weltberühmten Lehrers in dessen Hause wie ein leiblicher Sohn aus- und eingegangen. Schon damals scheint er sich eine fast buchstäbliche Befolgung des *carpe diem!* zur Richtschnur für sein Leben erwählt zu haben, das an Bewegung so reich war, wie wohl kaum das Leben irgend eines anderen Musikers; denn schon damals entwickelte er eine staunenerregende Fruchtbarkeit in der Produktion. Lange konnte er sich nicht entschliessen, irgend etwas davon zu veröffentlichen, und erst 1808 erschienen die ersten Compositionen, hauptsächlich auf Zureden Haydn's. Bei den Zeitgenossen aber erregten sie die grösste Aufmerksamkeit, und die Akademie der Musik zu Stockholm, wie die Philharmonische Gesellschaft zu St. Petersburg ernannten ihn zu ihrem Mitgliede.

Nach dem Tode seines grossen Lehrers (1809) wendete sich N. nach St. Petersburg, von woher ihm mehrfach die schmeichelhaftesten Einladungen gekommen waren. Einen so vielseitig gebildeten Musiker suchte man zu fesseln, und nach kurzer Zeit schon sehen wir ihn als Kapellmeister und Operndirektor am damaligen kaiserlichen deutschen Theater. Die Stellung scheint ihm aber in keiner Weise zugesagt zu haben, die überall ortsüblichen Theatercabalen werden dem so plötzlich hereingeschneiten Fremdling das Leben wohl sauer genug gemacht haben. Die Nachricht von dem plötzlich erfolgten Tode seines Vaters ergriff ihn derart, dass er für mehrere Wochen auf's Krankenlager geworfen wurde, und nach seiner Genesung nahm er seine amtliche Thätigkeit nicht wieder auf, sondern erbat und erhielt seinen Abschied. Nun privatisirte er theils in Petersburg, theils in Moskau und führte in beiden Städten mehrere seiner grösseren Werke mit Erfolg auf. Trotzdem vermochte er dem Leben in Russland für die Dauer keinen Geschmack abzugewinnen, und so ging er denn noch in demselben Jahre nach Paris, das nun für sein ferneres Leben gewissermassen der Mittelpunkt werden sollte. In Paris lebte er nur den Künsten und Wissenschaften. Musiker wie Gretry, Cherubini, Gelehrte wie der grosse Zoologe Cuvier u. A. bildeten seinen Umgang, und durch sie wurde

er auch in die tonangebende Welt von Paris eingeführt und fand freundliche Aufnahme in den vornehmsten Häusern. Eine Bekanntschaft namentlich war es, die entscheidend für seine Zukunft werden sollte. Eine Fürstin von Lothringen-Vauvémont, an welcher er eine eifrige Gönnerin und mütterliche Freundin gefunden hatte, empfahl ihn an Talleyrand und führte ihn auch persönlich in dessen Hause ein. Grosse Leute haben bekanntlih ihre Schwächen und N. scheint es verstanden zu haben, solche wenn auch in ehrenhafter Weise, so doch geschickt zu benutzen; er war bald der ausgesprochenste Günstling des grossen Diplomaten. Talleyrand fand so absonderliches Wohlgefallen an dem deutschen Musiker, dass er ihn gar nicht mehr von sich lassen mochte. Ja schliesslich räumte er ihm sogar eine Wohnung in seinem Hause und einen Platz an seinem Tische ein, damit er ihn nur stets um sich haben könnte. Unter so hohen und gewichtigen Protektionen konnte es N. nicht fehlen, und er spielte, obwohl ein Fremdling unter den Franzosen, in Paris in Sachen der Musik gewiss eine nicht unwichtige Rolle, soweit unter den wechselvollen letzten Jahren der Napoleonischen Herrschaft von Musik und Kunst überhaupt die Rede sein konnte. Es darf dabei wohl vorausgesetzt werden, dass er den Deutschen mehr oder weniger ganz abstreifte, wie Cherubini den Italiener, und sich in aller Form französirte.

Napoleon's Stern erblich und er fiel, aber der kluge Talleyrand fiel nicht mit ihm, und so wurde auch N. von dem Sturze des Kaiserreiches äusserlich nicht weiter berührt; er blieb der unzertrennliche Freund und Gefährte des allmächtigen Diplomaten. Als Talleyrand sich 1814 nach dem Congress zu Wien begab, befand sich auch N. in seinem Gefolge. Hier wurde unter den endlosen Festlichkeiten, die welthistorisch geworden sind wie der Congress selber, auch eine Gedächtnissfeier für den unglücklichen Ludwig XVI. veranstaltet, und N. wurde die Auszeichnung zu Theil, bei dieser Gelegenheit ein »Requiem« für vier Stimmen vor allen hier versammelten Kaisern, Königen und Fürsten von dreihundert Sängern in der St. Stephanskirche aufzuführen. Dem Einflusse seines mächtigen Freundes ist es auch wohl zuzuschreiben, dass er noch in Wien von Ludwig XVIII. zum Ritter der Ehrenlegion und in den Adelstand erhoben wurde. Nach Beendigung des Congresses kehrte er mit Talleyrand auch wieder nach Paris zurück.

Es begann nun eine mehr als zwanzigjährige Epoche des Reisens, in welcher er ein grosses Stück der Erde diesseits und jenseits des Oceans zu sehen bekam. Im J. 1816 ging er im Gefolge des Herzogs von Luxemburg, der als ausserordentlicher Gesandter nach Brasilien geschickt wurde, nach Rio de Janeiro. Dieser sein überseeischer Aufenthalt währte fünf Jahre, und obwohl er dort kein öffentliches Amt bekleidet zu haben scheint, so hatten die gewichtigen Empfehlungen, mit denen er gekommen war, doch zur Folge, dass er sowohl vom Minister wie von dem Vicekönige selbst auf's Freundlichste aufgenommen, von letzterem sogar mit einer namhaften Pension bedacht wurde. Die Revolution von 1821 machte der brasilianischen Episode ein Ende. N. folgte dem bisherigen Regenten nach Lissabon, verzichtete freiwillig auf seine Pension, wurde aber Ritter mehrerer hoher Orden und kam im October des Jahres wieder bei seinem Freunde Talleyrand in Paris an. 1826 durchreiste er Italien nach allen Richtungen, 1827 Belgien und Holland, 1829 England und Schottland, und überall wohin er kam, trat er mit den hervorragenden Geistern in freundschaftliche Beziehungen. 1830 begleitete er Talleyrand auf einer Gesandtschaftsreise nach London, und hier gefiel es ihm so gut, dass er für mehrere Jahre in London seinen ständigen Aufenthalt nahm. Die todte Saison aber benutzte er regelmässig dazu, die Freunde auf dem Continent zu besuchen oder grössere Erholungsreisen zu machen. So kam er 1832 nach Berlin, wo er sein Oratorium »Das Gesetz des alten Bundes« und mehrere kleinere Compositionen zur Aufführung brachte, besuchte Leipzig und Dresden und kehrte dann immer wieder nach London zurück. Den Winter von 1833

auf 1834 brachte er in Italien zu, den folgenden im südlichen Frankreich, an welche Reise sich ein Abstecher nach Algier und dem nordwestlichen Afrika anschloss. Nur eine 1836 geplante Reise nach Nordamerika kam nicht zur Ausführung. Fast schon im Momente der Einschiffung ergriff ihn ein Fieber, das ihn in Manchester für längere Zeit festhielt. Endlich genesen, begab er sich nach Süddeutschland, besuchte Frankfurt a. M., Darmstadt, Heidelberg, Mannheim, Karlsruhe u. A. und kam endlich wieder in Paris an, wo er von seinem alten Freunde Talleyrand auch wieder mit offenen Armen aufgenommen wurde. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens bildeten London und Paris abwechselnd seine Heimath, grössere Reisen hat er nicht mehr gemacht. Er starb in Paris am 3. April 1858.

Neukomm's Compositionen mögen wohl die Zahl 1000 erheblich übersteigen; aber trotz dieser hohen Ziffer ist er doch mehr ein speculativer als ein eigentlich schöpferischer Geist zu nennen. Von den grösseren Werken nennen wir nur eine Oper »Alexander«; die Oratorien: »Das Gesetz des alten Bundes«, »Der Berg Sinai«, »David«, »Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi«, »Pfingsten«; die Cantaten: »Der Ostermorgen«, nach einem Gedicht von Tiedge, »Circe«; eine Musik zu Schiller's »Braut von Messina«, in welcher er den Versuch gemacht hat, den Chor der Alten wieder zu beleben, wie er ihn nach langen Studien sich vorgestellt hatte; das erwähnte »Requiem« für vier Stimmen und ein »Stabat mater«. Die kleineren Compositionen für Instrumentalmusik jeden Genre's, wie auch für Vocalmusik, unter denen allein gegen 70 Psalmen in den verschiedensten Sprachen, sind unübersehbar. Alle seine Werke sind aber nur in seiner Umgebung und unter seinem persönlichen Einflusse bekannt geworden, ein grösseres Publikum haben sie nicht gefunden, und nur selten erscheint einmal eines oder das andere auf dem Programm eines Kirchenconcertes. Diese ernstere Gattung der Musik hat er vorwiegend cultivirt, es erscheint darin eine entschiedene Vorliebe für Palestrina und die Meister des 16. Jahrhunderts, denen er in Bezug auf die erhabene Einfachheit und den Ausdruck einer vertieften religiösen Empfindung nachzueifern suchte. So darf Sigismund N. wohl als einer der letzten Ausläufer jener erhabenen Sprache der Tonkunst bezeichnet werden, die einmal die musikalische Welt als Alleinherrscherin regierte, aber von der riesengross emporgewachsenen weltlichen Musik mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden ist und sich nur an dem Orte, für den sie ursprünglich bestimmt war, in den geheiligten Räumen des Gotteshauses, ihren dominirenden Einfluss bewahrt. Hier freilich werden Palestrina und seine Zeitgenossen stets bewundert werden, wie vor Jahrhunderten so in der Gegenwart und Zukunft. Wer aber nicht, wie sie, den ganzen glaubenseifrigen Katholiken, oder wie Bach den ganzen glaubensfesten Protestanten in Tönen erklingen, nicht wie diese eine wahrhaft grosse und fromme Seele in Tönen zu uns reden lassen kann, über den geht auch die kirchliche Tonkunst bald zur Tagesordnung über. Und diesem Schicksal hat auch Sigismund N. nicht entgehen können.

Neumann, Johann Leopold, geboren zu Dresden im J. 1748, hatte seine wissenschaftliche Bildung in Leipzig erhalten und diese auf vielen Reisen vervollkommnet. 1789 war er Sekretär beim Geheimen Kriegsraths-Collegium, 1795 wurde er Ober-Kriegskommissar. Durch seine literarische wie musikalische Bildung und Thätigkeit wurde er seiner Zeit sehr bekannt. Er war eng befreundet mit Körner und Naumann. Für Letzteren übersetzte er die Opern *»Amphion«* und *»Cora«*, sowie viele italienische Oratorien ins Deutsche. Sein Melodram »Cleopatra« componirte Danzi. Auch als lyrischer Dichter, Componist (Lieder u. s. w.) und Journalist wurde er bekannt. Hierher gehört ein Aufsatz: »Vertheidigung J. A. Naumann's gegen eine Beurtheilung in den Dresdener gemeinnützigen Beiträgen 1808 S. 65«. In Dresden gründete er 1780 ein Concertunternehmen, das sogenannte »Basemann'sche Concert«, welches Naumann dirigirte. Seine Frau, eine geborene Basemann, galt als gute

Clavierspielerin. Reichardt gedenkt ihrer in den »Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend« (II. S. 121) sehr rühmend. Auch Goethe hörte sie in Leipzig am 26. Decbr. 1782 beim Kupferstecher Bause. Er erwähnt sie in seinen Briefen an Frau von Stein (II. 280).

Neumann-Sessi, s. Sessi.

Neumark, Georg, geboren am 16. März 1621 zu Mühlhausen in Thüringen, war Archivsekretär, Bibliothekar zu Weimar und *Comes Palatinus*. In der »Fruchtbringenden Gesellschaft« trug er den Namen »der Sprossende«. Er schrieb eine grosse Anzahl gelehrter Werke in lateinischer Sprache, doch war er dabei ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, spielte die Viola da Gamba, eine Kniegeige, unserem Violoncello ähnlich, meisterhaft und hat sich besonders durch seine Melodien zu geistlichen Liedern im Gedächtniss der Nachwelt erhalten. Er starb am 8. Juli 1681. Unter seinen gedruckten Werken befinden sich auch mehrere Sammlungen Lieder mit Begleitung: 1) »Poetisch- und musikalisches Lustwäldchen von geist- und weltlichen Ehren- und Liebeslieder mit beygefügten Melodieen etc.«, Hamburg bey M. Pfeiffern, in Vorlegung Joh. Naumanns, 1652, in 12° (s. den ausführlichen Titel in C. F. Becker's »Tonwerke«, Leipzig, 1855, p. 179); 2) »Fortgepflanzter Musikalisch-poetischer Lustwald etc.«, Jehna, Georg Sengenwald, 1657, 8° (s. p. 180 l. c.); 3) »Keuscher Liebes-Spiegel etc.«, Thorn, 1649, 12° (s. p. 306 l. c.); 4) Politisches Gesprächsspiel oder theatralische Vorstellung etc.«, Weimar, 1662, 4° (s. p. 307 l. c.). Mehrere seiner Gesänge sind im Neudruck erschienen (s. Eitner's Verzeichniss p. 143).

Neumen (von *νεῦμα*, der Wink, nach Anderen *πνεῦμα*, der Hauch) wurde früher in mehrfacher Bedeutung gebraucht: als Bezeichnung für gewisse Tonphrasen, die auf dem letzten Vocal eines Wortes gesungen wurden und zugleich auch für die Tonzeichen, mit denen die Gesänge notirt wurden. — Mit der Einführung des Christenthums in den verschiedenen Ländern, unter den Völkern verschiedener Zungen, wurde auch die neue Weise des Gesanges, wie er sich unter dem Einfluss der christlichen Welt- und Lebensanschauung namentlich in Rom seit Gregor d. Gr. schon zu reicher Blüthe entwickelt hatte, verbreitet. Allein diese Völker mussten meist erst zu der neuen Weise des Gesanges erzogen werden; es war zunächst geradezu nothwendig, sie von der Betheiligung beim Cultusgesange auszuschliessen, nicht nur weil die, ihnen unbekannte römische oder lateinische Sprache bei diesem ausschliesslich zur Anwendung kam, sondern weil ihnen die neue Art des Gesanges meist ganz ungewohnt sein musste. Jedoch war die Kirche zugleich früh bemüht, das Volk zu diesem Gesange zu erziehen und so wurden jene Neumen — als Vocalisen — zunächst kurze melodische Tonphrasen auf die Vocale *a—e—i—o—u* im Kirchengesange üblich, welche an das, vom Volke gesungene »*Kyrie eleison*« und »*Alleluja*« anknüpften, an denen das Volk die Stimme aussang und die dann in ihrer Erweiterung zu wirklichen Ergüssen religiöser Begeisterung wurden (*longus sonus jubilationes*) und aus denen dann die Sequenzen — kirchliche Gesänge — sich entwickelten (s. d.).

Diese selbständige Entwickelung des Gesanges machte dann weiterhin das Bedürfniss einer eigenthümlichen selbständigen Notenschrift rege und aus diesem ging zunächst die Neumenschrift hervor. Die Fixirung der Töne durch Buchstaben, wie sie aus der griechischen Musikpraxis in die christliche übergegangen war, stellte jeden einzelnen Ton fest, aber sie gab kein Bild von dem Gange der Melodie, von ihrem Steigen oder Fallen, von ihrer Bewegung nach oben oder unten. Es war nicht Rücksicht auf das Gedächtniss des Sängers und die Sorge um die Erhaltung und Verbreitung der Gesänge, welche die neue Notenschrift erzeugte, denn diesem allen genügten die Buchstaben vollkommen; sondern der melodische Zug war so bedeutsam geworden, dass man diesen mit zu fixiren bemüht war und hierbei zunächst selbst die Deutlichkeit und Sicherheit der antiken Notenzeichen aufgab. Ganz natürlich verging eine lange Zeit, ehe hierin nur einige Uebereinstimmung erreicht wurde. Die Sänger

und Tonlehrer verfuhren dabei gewiss Jahrhunderte hindurch mit grösster Freiheit, da wohl kaum einer unter ihnen von der Idee, eine allgemeine Notenschrift auch nur anbahnen zu helfen, geleitet wurde. Jeder einzelne Lehrer war nur darauf bedacht, die betreffenden Gesänge für sich und seine Schüler, oder das Kloster und die Kirche, denen er diente, zu notiren, unbekümmert um die Bedürfnisse anderer Kirchen, Schulen und Klöster. Dennoch wurden eine Reihe dieser Tonzeichen allmälig von der Gesammtheit angenommen und erreichten Allgemeingültigkeit, wenn auch einzelne unter ihnen noch verschiedene Deutungen zulassen. Am frühesten gewannen die beiden einfachsten Grundformen *(simplex neuma)* allgemeine Gültigkeit, der

Punctus oder *Punctum* ● ● als Zeichen für die Kürze und die

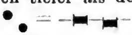
Virga  als Zeichen für die Länge. Diese beiden Zeitwerthe behielt ja bekanntlich auch der *Cantus planus* bei und es erscheint ebenso sinnreich wie natürlich, dass sie in der angegebenen Weise notirt wurden. Die *Virga* wurde, wie oben angedeutet ist, sowohl stehend wie liegend eingeführt und zwar meist durch den Gang, den die Melodie nimmt, bestimmt; die stehende bezeichnet dann das Aufsteigen zu einem höheren Ton *(Arsis)*, die liegende das Absteigen *(Thesis)*. Es ist ferner auch leicht einzusehen, wie diese beiden Zeichen die Grundformen für die *Longa* und *Brevis* der Mensuralmusik wurden. Mit der Entwickelung der Mehrstimmigkeit wurde natürlich auch die Vermehrung des Gesangchors zur Nothwendigkeit, da aber die Herstellung der Singbücher in jener Zeit noch mit grossen Schwierigkeiten verknüpft war, so musste der ganze Chor gewiss meist anfangs aus einem einzigen Buch singen, dies konnte daher nur in grossen, weithin, auch für die entfernt stehenden sichtbaren Lettern und Notenzeichen geschrieben sein und so wurde naturgemäss der *Punctus*, weil er sich so besser abgrenzen liess, zu einem Quadrat ■, die *Brevis* und später zur *Semibrevis* ◆; und wie der *Punctus* zur *Virga* wurde, indem man ihn in einen Strich ausgehen liess, so wurde die *Brevis* zur *Longa*, indem man ihr den Strich an der rechten Seite mitgab .

Mit diesen beiden Grundformen waren schon verschiedene Figuren darzustellen. Die Wiederholung eines dieser Zeichen auf gleicher Höhe bedeutet natürlich die Wiederholung desselben Tones; es entstehen die:

Bivirga  und die

Trivirga .

Ebenso bezeichneten natürlich zwei Punkte in gleicher Höhe die Wiederholung desselben Tones. Stand der zweite Punkt tiefer, so war dem entsprechend der zweite Ton auch tiefer als der erste:

Bipunctum  mit *Repercussion* .

Die Darstellung von drei kurzen Tönen erfolgte durch den

Tripunctum , die von vier durch den

Subpunctum .

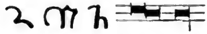
Vermöge dieser beiden Zeichen vermochte man auch die anderen Versmaasse darzustellen. Die Darstellung des *Anapaest* ergab den

Scandicus und
Salicus 

Dass noch andere Gesangsfiguren mit diesen beiden Zeichen darzustellen sind, ist klar, und wenn die noch weiter zusammengesetzten auch ferner noch bestimmte Namen erhielten, wie *virga praebipunctis*, — *subbipunctis* und *conbipunctis* u. s w., so beweist dies nur, dass man sich lange mit den vorhandenen begnügte und nur langsam neue erfand, die dann aber auch wieder als bestimmte Formen angenommen wurden und ihren besonderen Namen erhielten. Man darf annehmen, dass jeder der so bezeichneten Töne auch seine eigene

Textsilbe hatte, denn wie bei der Mensuralnotenschrift für die, auf einer Silbe oder im Grunde dem Vocal derselben gesungenen Töne die Ligatur (s. Mensuralnotenschrift) als Bezeichnung entstand, so in der Neumenschrift die Figuren, die in einem Zeichen mehrere Töne darstellen:

Flexa, *Clinis* oder *Clivis* 

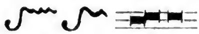
Flexa strophica 

Flexa resupina 

Pes Podatus 

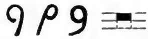
Pes flexus 

Pes flexus resupinus 

Pes stratus 

Daneben waren ferner auch besondere Figuren für die, schon zur Anwendung kommenden Singmanieren, wie der:

Ancus  die beiden Schlusstöne werden ganz kurz nachschlagend an den ersten angereiht.

Tramea oder *Plica* 

Gutturalis  ein Vorschlag 

Porrectus  ein Vorschlag in umgekehrter Weise  Der

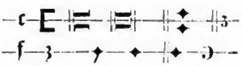
Apostropha  bezeichnete einen kurzen Nachschlagston,

Quilisma  ein Tremolo u. s. w.

Mit der wachsenden Menge der Figuren, die bezeichnet werden mussten, wuchsen nun diese verschiedenen Notenzeichen zu einer verwirrenden Menge an, und bereits Guido von Arezzo klagt, »dass die Sänger ewig lernten und nie fertig werden und dass in Bezug auf die Deutung der Neumen kaum einer mit dem anderen übereinstimme«. Romanus, ein Sänger aus der römischen Schule, der im 8. Jahrhundert nach St. Gallen gekommen war und die Mönche des Klosters im Gesange unterrichtete, bediente sich zur Erläuterung der Neumen der Buchstaben des Alphabets. Diese neue Methode der Notirung war zwar nach dem Tode Roman's in Vergessenheit gerathen, im Laufe des 9. Jahrhunderts erläuterte aber Notker Balbulus ihre Bedeutung seinem Freunde Lantpert und seitdem hat sie sich noch längere Zeit erhalten. Diese Buchstaben bestimmten nicht nur die Tonhöhe und das Maass der Bewegung, sondern gaben auch nähere Bestimmung über den Vortrag. Der Buchstabe *a* *(altius)* zeigte an, dass das Tonzeichen, bei dem er steht, einen höheren Ton bedeutet, als das vorhergehende; der Buchstabe *b (bene)* kommt mit anderen Buchstaben in Verbindung vor; *l b. (levetur bene)* fordert stärkere Erhöhung. *b t (bene teneatur)* längeres Aushalten; der Buchstabe *c (celeriter, cito)* verlangt beschleunigte Ausführung der Töne, denen er beigesetzt ist u. s. w.
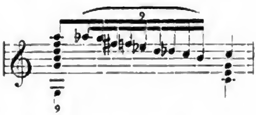
Um den Ton zu bezeichnen, mit dem der Sänger anzufangen hatte, bediente man sich dann der »Tonarien«, d. i. Verzeichnisse der Kirchentonarten. in denen die betreffende Antiphonie gesungen werden sollte. Romanus bezeichnet die Kirchentonart durch die, an den Rand gesetzten Buchstaben *a—e—i—v—H—y—ω*, so dass die Sänger sich leichter orientiren konnten. Nur die Schlüsse mit den Differenzen machten noch eine nähere Bezeichnung

nothwendig. Diese wurden durch die Mitlauter des Alphabets noch besonders bezeichnet. Diese Schrift führte zu einer weitern Verbesserung, von der Hermannus Contractus (starb 1054) berichtet, durch welche der Intervallenschritt angezeigt wurde: *e (equaliter)* bezeichnete die Wiederholung desselben Tons, *s (semitonium)* den Halbton, *t s (tonus cum semitoni)* die kleine Terz u. s. w. Weit praktischer als alle diese Versuche der Neumenschrift grössere Sicherheit und Deutlichkeit zu geben, war das einfache Verfahren, durch eine, später durch zwei Linien die Stellung dieser Notenzeichen sicherer zu bestimmen. Man zog eine rothe Linie quer über die Seite, welche den Ton *f* bezeichnete und alle Neumen, die über der Linie standen, waren höher; tiefer alle unter derselben verzeichneten. Später wurde dann noch die Oberdominant *c* durch eine zweite meist gelbe Linie bezeichnet. Damit war natürlich schon für die Deutlichkeit und Sicherheit der Neumenschrift ausserordentlich viel gewonnen; der Zwischenraum von der untern *F*-Linie bis zur obern *C*-Linie barg eben nur die Tonstufen *g a b*, die nunmehr leichter durch ihre Stellung anzudeuten waren. Guido von Arezzo zog dann noch zwei Linien, die er ungefärbt liess, so dass nun durch die vier Linien, eine gelbe, eine rothe und zwei ungefärbte, die Stellung der Neumen und damit die Höhe der Töne genau bezeichnet werden konnte. Die beiden farbigen Linien vertraten unsere *C*- und *F*-Schlüssel, die sich aus der Bezeichnung ganz naturgemäss entwickelten. Die Buchstaben wurden in der Regel den Linien vorgesetzt, namentlich als man diese nicht mehr färbte, sondern wie die andern nur in das Pergament mit einem Griffel eingrub oder schwärzte wie die Notenzeichen, und hier entwickelten sich die verschiedenen Arten der Schlüssel:

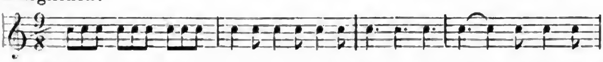


Um die Entzifferung der Neumen haben sich in neuester Zeit ausser Fétis, Danjou und Theodor Nisard namentlich C. Coussemaker (»*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*«, Paris, 1852), Lambillotte (»*Antiphonar de St. Gregoir*«, 1851) und B. A. Schubiger (»Die Sängerschulen St. Gallens«, Einsiedeln, 1858) hochverdient gemacht. Die genannten Werke geben nicht nur Proben aus den verschiedenen Jahrhunderten, sondern auch gründliche Anleitung zu ihrer Entzifferung.

Neun: die Ziffer 9 zeigt in der Generalbassschrift an, dass über dem so bezifferten Basston der Nonenaccord aufgebaut werden soll. Ueber einer Notengruppe macht sie diese zur Novemole, deren neun Töne den nächstgrössten Zeitwerth ausmachen:



Neunachteltakt ist die, aus dreimal drei Achteln zusammengesetzte Taktart, sie ist demnach eine ungerade, aus drei Takttheilen bestehende Taktart, deren jeder wiederum dreigliedrig ist; die aber die verschiedenste Darstellung ermöglichen:

 u. s. w.

Neuner, Karl, Kirchencomponist, geboren am 29. Juli 1778 in München, wurde zuerst von seinem Vater, später von einem Mönche eines Hieronymiterklosters bei München in der Musik unterrichtet. Darauf studirte er bei den Benediktinern zu Tegernsee Humaniora und lernte da zugleich auch auf der

Violine spielen. Nach seiner Rückkehr nach München widmete er sich beim Maestro Valesi der Gesangskunst und nahm bei Joseph Grätz Unterricht im Contrapunkt und Clavier. Später erhielt er die Stelle eines Violinisten bei der Münchener Kapelle und starb nach einer Jahre lang anhaltenden Brustkrankheit Anfangs des Jahres 1830 in München. Er schrieb mehreres für die Kirche, wovon nur kurz vor seinem Tode eine grosse Messe in der Liebfrauenkirche aufgeführt wurde. Seine Ballete und Pantomimen, die er für die Münchener Bühne schrieb, fanden vielen Anklang. N. hielt sich in seinem Geschmack und Urtheil an den sogenannten strengen Stil und war ein eifriger Freund und Verehrer des tüchtigen Theoretikers J. Grätz. Ms.

Neunstimmig ist ein Tonstück, das für neun obligate Stimmen geschrieben ist, es heisst dann Nonett (s. d.).

Neuschel oder Neyschel, Hans, war ein berühmter Posaunenbläser und Hofmusikus Kaiser Maximilian I. Nach Gerber (»Altes Lexikon«, Th. II pg. 21. 22) war auf einem Triumphgemälde, welches Albrecht Dürer im J. 1512 im Auftrage und nach Angabe des Kaisers malte, auch ein Wagen angebracht, auf welchem, umgeben von fünf anderen Posaunen-, Schallmeien- und Krummhornbläsern, Neuschel sich befand, mit der Devise: »Vnd der Neyschel solle Maister sein« und dem Reim:

Pusaunen vnd Schalmeyen guet
Krumphörner auch zu guetten muet
Gestimbt und zusamen reguliert
Hab ich, damit auch vill Hofirt:
Die Kaiserliche Maiestat
Dasselb mir angegeben hat.

Neutra nannten ältere Theoretiker die verminderte, die kleine, wie die übermässige Quint und die verminderte Terz, wie deren Octavcomplemente: die übermässige und verminderte Quart und übermässige Sexte, als unter Umständen sowohl consonirende wie dissonirende Intervalle. Sie gehen dabei von dem Grundsatz aus, alle Dreiklänge als Consonanzen zu behandeln, mithin auch die der Molltonleiter:



so dass jene ursprünglich dissonanten Intervalle doch nur scheinbar zu consonanten werden (s. Tonart und Tonsystem). Andere verstanden darunter auch wohl diejenigen, welche Marpurg alterirte Dissonanzen nennt; es sind die, welche durch die enharmonische Verwechselung zu Dissonanzen werden, wie die kleine Terz *c—es*, die als übermässige Secunde *c—dis* zur Dissonanz wird (s. Tonart und Tonsystem).

Neu-Tschiang, ein, von Reichstein zu Gnadenfeld in Schlesien 1829 erfundenes Blasinstrument, von dem der Akustiker Friedrich Mehwald in der »Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung« 1829 No. 30 und 1830 No. 35 eine Beschreibung giebt. Darnach war es ein Messinginstrument nach Art des chinesischen Tschiang (und unseres Brummeisens) mit durchschlagenden Zungen. Diese sind abgestimmt und in drei Octaven (später in fünf) in einer Messingscheibe und der auf ihr festgelötheten Schiene von Messing angebracht; Schiene und Scheibe aber sitzen wieder auf einer grossen Messingplatte. Vermittelst eines Rohres mit Mundstück wird die Luft eingeblasen, durch welche die Zungen zum Erklingen gebracht werden sollen; diese sind mit Klappen versehen, um die Zungen abzudämpfen, welche nicht erklingen sollen. Obwohl Mehwald wie auch Reichstein selbst bemüht waren, das Instrument zu verbessern und zugleich zu verbreiten, konnte es doch nicht in Aufnahme kommen.

Newsidler, Hans, gebürtig aus Pressburg, wie in seinem Lautenbuch von 1536 zu lesen ist, war Bürger in Nürnberg und ein berühmter Lautenist

im Anfange des 16. Jahrhunderts. Die Laute, ein der Guitarre ähnliches Instrument, doch mit gewölbtem Kasten, erfreute sich zu der Zeit derselben Beliebtheit, wie heut zu Tage das Clavier oder wie noch vor 40 Jahren die Guitarre. Vom Handwerksburschen an bis herauf zum Fürsten, ja auch die Frauenwelt verstand das Instrument zu spielen, und Tänze oder beliebte Lieder bildeten das Repertoire. Doch verstand man auch mit zwei, drei und vier Lauten zusammen zu spielen und eine volle Harmonie zu erzielen; ebenso bildete sie in jedem Orchester, mochte es klein oder gross sein, das eigentliche Fundament, um das sich die anderen Instrumente schaarten. Es gehörte damals zur guten Erziehung, einen guten Lehrmeister im Lautenspiel seinen Kindern zu halten, und wenn sie sonst weder schreiben noch lesen konnten, dies lernten sie gewiss, obgleich die Notenschrift, die Notation, für die Laute nicht so leicht war und man mit einer gar nicht auskam, denn jedes Land hatte seine andere Art. Der Deutsche notirte anders, wie der Italiener, und Kiesewetter hat in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von Breitkopf und Härtel (Band 33 pg. 33, 65 u. f.) den Versuch gemacht, die verschiedenen Arten der Notirung zu sammeln und zu erklären, doch liesse sich dieselbe noch bedeutend vermehren, da fast jeder Meister seine eigenen Varianten hatte. N. hat uns ein solches Lautenbuch hinterlassen, in dessen erstem Theil er lehrt, wie die Laute zu stimmen und die Tabulatur, das ist die Notenschrift, zu verstehen sei, und darauf folgen deutsche Lieder für Laute arrangirt, darunter auch einige Tänze. Der zweite Theil enthält Fantasien, Preambeln, Psalmen und Motetten von berühmten Meistern, die er für Laute arrangirt und colorirt hat, wie er sagt, d. h. mit Verzierungen und Läufen ausgeschmückt. Ein Exemplar dieses seltenen Buches besitzt die königl. Bibliothek in Berlin. Der Titel lautet: »Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt«. u. s. w. Am Ende: »Getruckt zu Nurnberg beim Petreio, durch verlegung Hansen Newsidlers Lutinisten. Anno 1536«. (Siehe den ausführlichen und typographish genauen Titel nebst Inhaltsverzeichniss in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, Jahrg. III. Berlin, 1871, pg. 152.) Wer sich über die Art der Musik für Laute unterrichten will, findet eine Reihe von Tonsätzen für Laute abgedruckt in den Beilagen für die »Monatshefte« (Jahrg. VII, 1875, pg. 100).

Newte, John, Schulrector in Tiverton in Devonshire, welcher um das Ende des 17. Jahrhunderts lebte. Er verfasste eine Kanzelrede über den Gebrauch der Orgeln in der Kirche. Dieselbe erschien gedruckt unter dem Titel: »*The law fulness and use of organs in Christian churches a sermon on Ps. C. I. 4*« (London, 1696). Eine Kritik dieser Abhandlung erschien 1697 unter dem Titel: »*A Letter to a friend in the country concerning the case of instrumental Musick, in the worship of God etc.*«, auf welche N. in der Vorrede der zweiten Auflage seiner Kanzelrede (1701) antwortete.

Newton, John, englischer Mathematiker, Dr. der Theologie, wurde in Oundle in der Grafschaft Northamptonshire ungefähr 1622 geboren. Er war Capellan Karl II. und Rector der Kirche in Rosse im Harfordschen. Unter seinen anerkannten Schriften befinden sich für uns von Interesse eine Art Encyclopédie der Wissenschaften, betitelt: »*Introductio ad logicam, rhetoricam, geographiam, musicam etc.*« (London, 1667). Es erschien in englischer Sprache unter dem Titel: »*English Academy, or a brief introduction to the seven liberal arts.*« In zweiter Auflage 1693. Die Abhandlung die Musik betreffend befindet sich in der englischen Ausgabe Seite 91—105. J. Newton starb am 25. Decbr. 1678.

Newton, Isaak, einer der grössten englischen Gelehrten, berühmt durch seine Entdeckungen auf mathematischen und optischen Gebieten. In seinen Schriften finden sich verschiedentliche auf die Musik bezügliche Stellen. Im zweiten Buche seiner Optik hat er einen Aehnlichkeitsvergleich zwischen der Scala der Töne und den verschiedenen Stufen der Lichtstrahlenbrechung angestellt. Labord hat diesen Theil der Schrift in seinen »*Essai*« aufgenommen.

An einer andern Stelle, in einem Briefe an Harrington, in welchem es sich um die Verhältnisse der Intervalle handelt, wendet N. das Pythagoräische Theorema: Von der Gleichheit des Quadrats der grösseren Seite, mit den Quadraten der beiden übrigen Seiten an dem rechtwinklichen Triangel, auf die Musik an. Geboren wurde der bedeutende Mann 1642 zu Woolstroq in der Grafschaft Lincoln; er starb im J. 1726.

Nexus *(Implicatio, Textura*, griech.: *Ploke* oder *Ploki*, ital.: *Nesso)* hiess früher die Art der Bewegung der Melodie in Terzen, Quarten oder Quinten aufwärts: *nexus rectus*, oder abwärts: *nexus revertens*, oder schweifend: *circumstans;* zum Unterschied von *Dictus (Agoge)* der in Secunden aufwärts: *dictus rectus*, oder abwärts: *dictus revertens* u. s. w. erfolgenden Bewegung der Melodie (Meibom lib. I. Tom. II. p. 29).

Neyrat, Alexander Stanislaus, Abbé und Kapellmeister des Cardinal-Erzbischofs von Lyon. Er ist am 27. Aug. 1825 in Lyon geboren und entstammt einer alten Schöffenfamilie. Seine ersten musikalischen Studien machte er im Seminar, in welches er als Lehrer eintrat, nachdem er seine theologischen Studien vollendet hatte. 1851 gründete er die Kapelle des heil. Bonaventura und übernahm zugleich die Funktionen eines Organisten. Nach dem Tode des Abbé Fichet (1861) erhielt er dessen Platz als Kapellmeister an der Hauptkirche in Lyon. Unter N.'s Leitung vervollkommnete sich die Kapelle in bemerkenswerther Weise in der Ausführung grösserer Kirchenmusiken. Er veröffentlichte in Gemeinschaft mit dem Abbé Fichet: 1) »*Recueil de cantiques*«; 2) »*L'Ordinaire du graduel et du vespéral mis en faux-bourdon*« und 3) »*Second Collection de Cantiques*«. In dem letzteren Werk sind neben fremden auch seine eigenen Compositionen enthalten.

Neysidler, Melchior, nicht Neusiedler wie Fétis schreibt, gab 1566 zwei Lautenbücher heraus, die in Venedig erschienen. Er soll in Nürnberg geboren und in Augsburg bei dem reichen Fugger angestellt gewesen sein. Später ging er wieder nach Nürnberg und starb dort um 1590. Die auf der königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen beiden Lautenbücher tragen den Titel: »*Il primo libro in tabulatura di Liuto di Melchior Neysdler* (sic?) *Alemano. Sonatore di Liuto in Augusta, ou e sono Madrigali, Canzon francesi, Pass' e mezi. Saltarelli & alcuni suoi Ricercari etc.*« *In Venetia appresso di Antonio Gardano.* 1566. (S. Titel und Inhaltsangabe »Monatshefte für Musikgeschichte« 1871 pg. 154.) Das zweite Buch trägt einen gleichen Titel und hier ist der Name richtig gedruckt. Die Angaben im Fétis bedürfen durchweg der Rectification, auch halte ich die Angabe des deutschen Titels für einen Irrthum.

Ni, die siebente Silbe der, von Hitzler eingeführten *Solmisatio belgica* und die dritte der Graun'schen Damenisation (s. Solmisation).

Niccoletti, Filippo, Componist, welcher zu Ferrara 1563 geboren wurde. Seine musikalischen Studien machte er in Bologna bei P. Cartari, einem Franziskanermönch. Einige Jahre lebte er in Rom, woselbst er auch an einer der Kirchen Kapellmeister war. Von seinen Werken sind gedruckt: »*Madrigali a 5 voci*« lib. I. (Venedig, 1597, in 4°). Die anderen sind noch Manuscript.

Niccolini, Francesco, Componist und dramatischer Schriftsteller, lebte in Venedig von 1669 bis 1685. Daselbst wurden folgende von ihm componirte Opern aufgeführt: »*L'Argia*«, *opéra sérieux;* »*Il Genserico*«, *mélodrame;* »*L'Eraclito*«; »*Peneloppe la casta*«.

Niccolini, Louis, Componist; ist in Pistoja 1769 geboren. Seine musikalische Laufbahn begann er in Florenz unter Marc Rutini und vollendete dieselbe im Conservatorium *Pietà dei Turchini* zu Neapel. 1789 ernannte ihn der Grossherzog von Toscana zum Kapellmeister an der Kathedrale in Livorno. Er schrieb Kirchenmusiken und Ballette und Divertissements für die Theater.

Niccolini, Josef, Componist. Dieser fruchtbare italienische Operncomponist wurde in Piacenza 1771 geboren. Sein Vater, d'Omobino N., war in dieser Stadt Kapellmeister und ertheilte dem talentvollen Sohne mehrere

Jahre selbst Unterricht. Später kam er auf das Conservatorium *de San-Onofrio* in Neapel, welches er 1792 verliess, nachdem er es sieben Jahre besucht hatte. In demselben Jahre noch wurde in Parma seine erste Oper aufgeführt »*La famiglia stravagante*«. Im Frühling 1794 schrieb er für Genua zwei komische Opern »*Il Principe Spazzaca mino*« und »*Il Molinari*«, für welches Genre er besonders talentirt war. Es folgten nun bis zum Jahre 1812 nach einander mehr als 40 Opern, die sämmtlich auf dem Theater in Rom, Neapel, Genua, Turin, Mailand, Livorno, auch einige in Wien in Scene gingen und viel Beifall fanden. Mehrere derselben wurden ihrer Zeit so enthusiastisch aufgenommen, dass N. der gefeierte Componist des Tages war. Zu diesen gehört: »*L'Alzira*«, 1797 in Genua zuerst aufgeführt; »*La Clemenza di Tito*«, 1801 in Rom aufgeführt; »*I Baccunali di Roma*«, in dieser Oper sang die nachmals hochberühmte Catalini und feierte dabei ihre ersten Triumphe. Ferner »*Trajano in Dacia*«, welche 1807 in Rom fast gleichzeitig mit der höchst beifällig aufgenommenen Oper »*Gli Orazi e Curiazzi*« von Cimarosa aufgeführt, sich neben dieser behauptete. Nach einer grösseren Pause, während welcher er Kirchencompositionen lieferte, erschien seine letzte Oper »*L'Ilda d'Avenal*«, aufgeführt in Bergamo den 14. Aug. 1828, welche noch Spuren seiner früheren Geschicklichkeit trägt. 1819 ging N. nach Piacenza und übernahm daselbst die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale. Ausser der grossen Anzahl von Opern componirte er fünf Oratorien, dreissig Messen, zwei Requiems, 100 Psalmen, drei Miserere, Litaneien, Cantaten u. s. w. Gedruckt wurden in Wien die Cantaten »*Andromacca*« und »*Ero*« und drei Sammlungen von Arien und Canzonetten. N. starb in Piacenza im April 1843.

Nicetius, St., auch Nicetas, Erzbischof von Trier, vorher Abt eines Klosters, erhielt den Bischofssitz 532 und starb 568. Er verfasste eine Abhandlung »Von dem Lobenswürdigen und Nützlichen der Gesänge in der christlichen Kirche. Man findet diesen Traktat 1) in Dacheri, »*Spicileg*«, Tom. I. p. 223 nach einem Sangermanensischen Manuscript; 2) Gerbert, »*Script.*«, T. I. p. 9 bis 14 nach einem Manuscript des 6. Jahrhunderts der Bodlejanischen Bibliothek zu Oxford, unter dem Titel: »*Aug. de laude et utilitate Spiritualium canticorum quae fiunt in ecclesia christiana*«. Der Inhalt ist folgender: 1) *Argumentum*, 2) *Canticorum sacrorum primi auctores*, 3) *Davidis citharae virtus*, 4) *Psalmi omni generi hominum congruunt*, 5) *Suntque utilitate maxima*, 6) *Hymni N. T.*, 7) *Ipsius Christi Domini ac coelestis exercitus*, 8) *Cum quibus omnibus et nos psallimus*, 9) *Lectionum et hymnorum vissitudine delectabili*, 10) *Qualiter psallendum*, 11) *Voce consona*, 12) *Ex lectione uberior orationis fructus*.

Nichelmann, Christoph, ist am 13. Aug. 1717 in Treuenbriezen in der Mark Brandenburg geboren. Seinen ersten Unterricht im Clavierspiel erhielt er von Andreas Schweinitz und nach dessen Tode von dem Stadtorganisten Math. Christoph Lippe; Gesangunterricht ertheilte ihm der Cantor Joh. Pet. Bubel in Treuenbriezen. Auf der Thomasschule in Leipzig, die er seit dem J. 1730 besuchte, genoss er den Unterricht von Joh. Seb. Bach und wurde mit dessen Sohn Philipp Emanuel bekannt, der einflussreich für ihn wurde. Später ging N. nach Hamburg, wo er von Keiser, Telemann und Mattheson (s. d.) in die Stilarten der dramatischen Musik eingeführt wurde. Von hier aus ging er als Musiklehrer zum Grafen Rantzaa, der bei Oldenburg ein Gut besass, kehrte aber bald wieder nach Hamburg zurück. Nach einem kurzen Besuch in seiner Vaterstadt ging er 1738 nach Berlin und trat hier als Sekretär in die Dienste des Grafen Barfuss, den er indess wieder verliess, als der Graf nach Preussen übersiedelte. Er nahm noch Unterricht im Contrapunkt bei Quanz (s. d.) und versuchte sich auch schon in der Vocalcomposition. 1744 wollte er nach England gehen, aber auf der Reise dahin wurde er bereits von Hamburg aus zurückberufen, um als Kammermusikus und zweiter Cembalist in die königl. Kapelle einzutreten. Bis 1756 blieb er in dieser Stellung, dann nahm er seinen Abschied und lebte von da ab privatisirend in Berlin bis an

seinen, am 20. Juli 1762 erfolgten Tod. N. war ein sehr beachtenswerthes Talent, und vor allem ein fein gebildeter Musiker. Seine dramatischen Werke: »*Il Sogno di Scipione*« (nach Metastasio), eine Serenade, welche am 27. März 1746 im Schlosstheater zu Berlin aufgeführt wurde, wie sein Schäferspiel »Galatea« von Vilati (zu dem auch der König und Quanz einige Musikstücke schrieben) vermochten kaum historische Bedeutung zu gewinnen; während er mit den Liedern, die er für die Sammlungen von Marpurg (1756), Voss (1758), Lange (1758) und Birnstiel (1760) schrieb, und nicht minder mit den Clavierstücken Einfluss gewann auf die Entwickelung der Liedform und der verwandten Clavierformen. Von seiner gründlichen musikalischen Bildung zeugt sein Werk »Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften« mit dem Motto: *Ars, cum a natura profecta sit, nisi natura moveat ac delectat, nihil sane egisse videtur* (Danzig, Joh. Christian Schuster, 1755). In 63 Kapiteln handelt es Alles zur Melodie gehörige gründlich ab. Das Werk erfuhr Angriffe durch Caspar Dünkelfeind (pseudonym): »Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmann's Tractat von der Melodie« (Nordhausen, den 1. Juli 1755), die wiederum die Schrift veranlassten: »Die Vortrefflichkeit des Herrn C. Dünkelfeind über die Abhandlung der Melodie, ins Licht gesetzt von einem Musikfreunde«, die wahrscheinlich N. zum Verfasser hatte.

Nicholson, Richard, war Organist und Lehrer der Musik an dem Magdalenen-Collegium in Oxford. Im J. 1595 erhielt er die Stelle eines Professors der Musik an der Universität daselbst und zwar als erster Inhaber der von Dr. Heyther 1626 gegründeten musikalischen Professur an dieser Universität. Er starb ebendaselbst 1639 und hinterliess im Manuscript mehrere fünfstimmige Madrigale, wovon eines aufgenommen ist in den von Morley veröffentlichten »*Triumphs of Oriana*«.

Nicholson, Charles, Flötist von Ruf, war der Sohn eines Flötisten und wurde in London 1794 geboren. Zeitweise war er Mitglied der Kapellen des Drury-Lane, Covent-Garden, des italienischen Theaters und der philharmonischen Concerte. Die Engländer stellten ihn als Soloflötist sehr hoch, obwohl ihn Tulou noch an Eleganz des Vortrages übertraf. Er starb jung im J. 1835. Eine Anerkennung seines Talents findet sich in einem Buche von M. James »*A word or two on the flute*« (p. 153—167). Von N. erschien gedruckt: 1) »*Preceptive lessons for the flute*«; 2) »*Studies consisting of passages selected from the works of the most eminent flute composers, and thrown into the form of preludes, with occasional fingering, and a set of original exercises;* 3) zwölf ausgewählte Melodien mit Variationen für die Flöte und Piano; drei Duos für zwei Flöten; Fantasie und Polonaise. Die letzteren dieser Compositionen sind auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen.

Nicodami, Pianist, welcher seinen eigentlichen Namen Nikodim in den vorstehenden umänderte. Er ist 1758 in Böhmen geboren, begab sich 1788 nach Paris, wo er sich als Clavierspieler und durch die Herausgabe von Sonaten und Variationen vortheilhaft bekannt machte. Bei der Errichtung des Conservatoriums in Paris wurde er Lehrer des Clavierspiels an demselben, welche Stellung er bis zum Jahre 1802 ausfüllte. Er starb 1844, 86 Jahre alt.

Nicola, Karl, Violinist und Kammermusiker in Hannover, ist in Mannheim 1797 geboren. Sein Vater war Hautboist und seine Mutter Sängerin am Theater in Mannheim. Den musikalischen Unterricht erhielt er in seiner Vaterstadt bei Wendling und bei Gottfried Weber. Ehe er in Hannover seinen Platz fand, war er Mitglied der Kapellen in Stuttgart und Mannheim. Compositionen sind von ihm veröffentlicht: Adagio und Rondo für Solo-Violine und Orchester op. 11 (Leipzig, Hofmeister), zwei Quartette (ebendas.), drei Sonaten für Piano und Violine op. 5 (ebendas.). Mehrere Sammlungen deutscher Gesänge mit Begleitung des Piano u. s. w.

Nicolai, Karl, geboren zu Königsberg in Preussen am 29. Octbr. 1785, machte als Sänger Kunstreisen in Polen, Russland und Oesterreich und liess

sich später in Berlin als Gesanglehrer nieder; er starb hier am 2. April 1857. Er ist der Vater von Otto N. (s. d.). Ausser Liedern und Clavierstücken, von denen mehrere Hefte erschienen, componirte er auch eine Oper »*Artaxerxes*«.

Nicolai, David Traugott, bedeutender Orgelspieler, wurde am 24. Aug. 1733 in Görlitz geboren. Sein Vater war dort Organist an der Petrikirche und hatte seinen Sohn früh zum Orgel- und Clavierspielen angeleitet, so dass der Knabe schon im jugendlichsten Alter Bach'sche Compositionen mit Beifall spielen konnte. 1753 bis 1755 besuchte er die Universität in Leipzig und hatte hier Gelegenheit, durch sein Orgelspiel die Bewunderung Hasse's zu erregen. Hauptsächlich an Seb. Bach gross gezogen, hatte er sich dessen Stil so zu eigen gemacht, dass man in seinen hinterlassenen Manuscripten die Spuren davon findet. 1756 kehrte N. nach Görlitz zurück und übernahm die Stelle seines Vaters. Die Anerbietungen zu einträglicheren Stellungen schlug er standhaft aus, aus Anhänglichkeit an seine Vaterstadt und Vorliebe für seine Orgel. Im J. 1765 erhielt er den Titel kurfürstl. Hoforganist, auch bedachte ihn der Magistrat von Görlitz mit einer Zulage von jährlich 25 Thlr. Auch sein Sohn Karl Samuel Traugott folgte ihm im Amte, als der dritte derselben Generation. Man rühmte N. auch als geschickten Mechaniker, der mehrere gelungene Harmoniums mit Tasten baute. Sein Tod erfolgte im Anfang des 19. Jahrhunderts.

Nicolai, Friedrich Christoph, Buchhändler in Berlin, wurde am 18. März 1733 daselbst geboren und starb 1811. Er studirte in Halle und Berlin, wurde 1799 Mitglied der Akademie der Wissenschaften daselbst. In zweien seiner Schriften finden sich zahlreiche interessante Aufzeichnungen über Musiker, Musikschriftsteller, Componisten, Sänger, Musikverleger, Theater und Concertwesen seiner Zeit. Die eine erschien unter dem Titel: »Beschreibungen von Berlin und Potsdam« und bringt schätzenswerthe Nachrichten über die Musikzustände beider Städte in jener Zeit. In einer anderen: »Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781« (Berlin, 1788 bis 1796, 12 Vol. in 8°, 3. Aufl.) befinden sich auch Nachrichten über Wiener Musiker, vornehmlich über Gluck. Um die, von Goethe und Herder, ganz besonders aber durch Bürgers: »Aus Daniel Wunderlichs Buche« (1776) angeregte Pflege der Volkspoesie lächerlich zu machen, veröffentlichte N. 1777 und 1778 »Eyn feyner kleyner Almanach viel schönerr echterr liblicherr Volksliederr lustigerr Reyen vndt kleglicher Mordgeschichten gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengeren zu Dessaw«, wodurch er indess sich nur selbst lächerlich machte. Zu vielen Liedern componirte er auch die Melodien.

Nicolai, Gustav Alexander Wilhelm, am 28. Mai 1795 in Berlin geboren, ist der Sohn des 1820 in Berlin verstorbenen Geheimen Raths und Direktor der Seehandlung Nicolai. Er wurde zu Königsberg i. d. Neumark erzogen, besuchte hier das Gymnasium und erhielt Unterricht in der Musik durch den Organisten Gracht. 1812 kam er nach Berlin zurück, besuchte das graue Kloster und ging 1813 als freiwilliger Jäger mit ins Feld. Seine schwächliche Gesundheit nöthigte ihn indess, wieder ins Elternhaus zu gehen. In Breslau, wo er die Universität besuchte, hatte er Berner zum Lehrer in der Musik, und als er dann nach Halle ging, suchte er im Umgange mit Naue seine Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik zu erweitern. 1820 ging er als Divisions-Auditeur nach Berlin und trat dann 1843 in das Privatleben. Er war hier fleissig kritisch thätig, namentlich für die von Marx redigirte »Berliner musikalische Zeitung« und später für eine Reihe anderer. Seine »Arabesken für Musikfreunde« enthalten manche schätzenswerthe Winke und Anregungen für Dichter und Componisten. Für Löwe dichtete er das Oratorium: »Die Zerstörung Jerusalems«, es wurde 1833 unter Spontinis Leitung aufgeführt. Sein Oratorium »Johannes der Täufer« wurde von Marx und auch von Markull componirt. Für St. Lubain schrieb er: »Die Weltfahrt« und für Th. Kullak eine lyrisch-dramatische Dichtung nach »Die bezauberte Rose« von

E. Schulz. Ausser den erwähnten Arabesken für Musikfreunde schrieb er noch die Kunstromane: 1) »Die Geweihten oder der Cantor aus Fichtenhagen«, Humoreske (Berlin, Schlesinger, 1829, 2. Aufl. 1846), 2) »Jeremias der Volkscomponist« (Berlin, Wagenführ, 1830). Auch als Componist hat er sich versucht; eine Anzahl seiner Lieder ist gedruckt; eine Sinfonie in *D* wurde im Opernhause 1835, eine zweite in *C* in einem Concert in Berlin aufgeführt.

Nicolai, Heinrich Gottfried, Professor der Musik am Waisenhaus in Hamburg, vielleicht der Sohn von Johann Gottfried N., ist der Verfasser eines Buches: »Allgemeine Theorie der Tonkunst, für Lehrer und Lernende wie auch zum Selbstunterricht bestimmt« (Hamburg, 1826, in 4° 82 S.).

Nicolai, Johann, Philologe, welcher 1660 zu Ilm im Fürstenthum Schwarzburg geboren wurde. Er studirte in Jena und Giessen und erhielt in Tübingen 1700 eine Professur als Alterthumsforscher. In dieser Stadt starb er 170[illegible]. Unter seinen Schriften befindet sich ein Werkchen über die, im Alterthum gebräuchlichen Abbreviaturen unter dem Titel: *»Tractatus de siglis veterum omnibus elegantioris literaturae amatoribus utilissimus«* (Lugduni Batav., 170[illegible] in 4°). Das 18. Kapitel dieses Buches behandelt p. 105 bis 113: *»De siglis musicis et notis«*. In einer anderen Abhandlung: *»Tractatus de Synedrio Aegyptiorum, illorumque legiaus insignioribus«* (Lugduni Batavorum, 1708, in 8°) ist von den egyptischen Priestern, welche den Göttern die Loblieder singen mussten, die Rede.

Nicolai, Johann Georg, Organist zu Rudolstadt, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren und starb in derselben Stadt gegen 179[illegible]. Von ihm sind folgende Compositionen bekannt geworden: 1) *»Divertimento per le dame sul cembalo, consistente in XII Arie affettuose, Trio, Andante, Menuetti e Polonoise«* (gedruckt ohne Jahreszahl); 2) Sechs Suiten für Clavier (Leipzig, 1760); 3) Präludien für die Orgel (1770 ebendas.); 4) 12 leichte und kurze Choralvorspiele nebst Gesängen für vier Stimmen; 5) Choralvorspiele für die Orgel (Rudolstadt).

Nicolai, Johann Gottfried, Clavierspieler, Sohn des Johann Georg N., wurde in Rudolstadt gegen 1770 geboren. In Jena studirte er Theologie, pflegte aber gleichzeitig das Studium des Clavier-, besonders des Fugenspiels mit Vorliebe. Er kehrte 1797 nach absolvirtem Examen in seine Vaterstadt zurück, um aber zwei Jahre darauf sich in Offenbach a. M. als Clavierlehrer niederzulassen. Er trat auch als Clavierspieler öffentlich auf. Von seinen Compositionen sind vorhanden: Sonate für Violine und Clavier, op. 1 (Offenbach, 1797); drei Sonaten, op. 2 (ebendas.); sechs Fugen für Clavier; drei Capriccio; sechs Sonaten für Clavier mit Begleitung von Violine und Violoncello, op. 12 (Schott in Mainz).

Nicolai, Johann Gottlieb, Organist und Componist, Neffe des Johann Georg N., wurde 1744 in Gross-Neundorf im Saalfeldischen geboren. Von 1780 bis zu seinem Tode (um 1801) lebte er als Concertdirektor und Organist in Zwoll. Gedruckt wurden von ihm zwei Operetten: »Der Geburtstag« und »Die Wilddiebe« (Offenbach). Ferner: Sinfonie für Violine und Violoncello, op. 7 (Offenbach, André), zwei Quartette, Violine u. s. w. (Paris, Sieber). ABC des Claviers, Stücke und Sonaten enthaltend; dasselbe auch mit einer Unterweisung in französischer Sprache (Berlin und Amsterdam) u. s. w.

Nicolai, Johann Michel, Componist und Hofmusikus in Stuttgart, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen erschienen: Erster Theil geistlicher Harmonien von drei Vocalstimmen und zwei Violinen (Frankfurt, 1669), 12 Sonaten für zwei Violinen und ein Viola di gamba oder ein Fagott (1. Theil, Augsburg, 1675 in fol. obl.), 24 Capricci für vier Violinen und Bass. 1. Theil ebendas. 1675, 2. Theil ebendas., 3. Theil ebendas. 1682).

Nicolai, Otto, Componist der bekannten Oper »Die lustigen Weiber von Windsor«. Er wurde am 9. Juni 1810 in Königsberg geboren, woselbst sein

Vater (s. oben) Musiklehrer war. Seine Eltern lebten in höchst unglücklicher Ehe, so dass diese gerichtlich getrennt wurde. Für den Knaben waren diese Verhältnisse von traurigstem Einfluss, denn nicht allein war seine Erziehung dadurch ziemlich vernachlässigt, sondern er hatte auch unter der tyrannischen Strenge seines Vaters zu leiden. Den eigennützigen Zwecken desselben hatte er es wohl nur allein zu danken, wenigstens im Clavierspiel recht trefflich sich heranbilden zu dürfen. Alle übrigen Disciplinen wurden vernachlässigt, so dass er später viel nachzuholen hatte. Die Härte des Vaters hatte ihn oft Tage, ja Wochen lang aus dem Hause getrieben, bis er endlich, 16 Jahre alt, den Entschluss fasste, gänzlich zu entweichen und sein Glück auf eigne Faust zu versuchen.

Ganz mittellos trat er seine traurige Wanderung an, er ging durch Westpreussen, Pommern und hatte Berlin als Ziel im Sinne. In Stargard, durch das sein Weg ihn führte, war er durch irgend eine Empfehlung in das Haus des Justizraths Adler gekommen, eines Kunst- und Musikfreundes, der sich des Knaben in menschenfreundlichster Weise annahm, ihn von des Vaters Tyrannei befreite und ihm zunächst die bisher versäumte Schulbildung angedeihen liess. Sein ziemlich fertiges Clavierspiel gab Grund ihn fernerweit in der Musik ausbilden zu lassen; er wurde von seinem Gönner zu diesem Zweck (1827) nach Berlin geschickt, um dort von Klein und Zelter unterrichtet zu werden. Nachdem die Unterweisung dieser beiden geschätzten Lehrer bei N. die besten Früchte getragen und er selber bereits gesuchter Lehrer in Berlin war, wurde er 1833 von Karl von Bunsen, welcher sich als preussischer Gesandter am päpstlichen Hofe in Rom aufhielt und der sich für die Reformirung des protestantischen Gottesdienstes interessirte, veranlasst, nach Rom zu gehen. Die Organistenstelle in der Gesandtschaftscapelle, die er erhalten sollte, war allerdings nur mit monatlich 13 Scudi dotirt, doch überwog die Sehnsucht, Italien, das Land der Kunst, zu sehen, alle Bedenken, so dass wir ihn bald dort sehen, um zugleich in der strengen Schule Bainis die alten Italiener gründlich kennen und verehren zu lernen. Daneben imponirten ihm aber auch die modernen Meister, besonders Bellini, vielleicht mehr als wünschenswerth, und obwohl die Musik dieser Maestri seiner früheren Richtung ganz entgegen war, beschloss er doch, wahrscheinlich durch deren Triumphe verlockt, ihren Fussstapfen zu folgen, glaubte aber vermittelst seiner besseren musikalischen Bildung es ihnen noch zuvorzuthun. 1837 gab er seine Organistenstelle auf und ging nach Wien, wo er die zweite Kapellmeisterstelle am Kärnthnerthor-Theater übernahm. Im Octbr. 1838 war er aber bereits wieder in Italien und verbrachte mit Franz Liszt und Michael Wilhorsky einen, wenn auch extravaganten, aber doch glücklichen Winter in Rom. Jetzt führte er auch seinen früheren Vorsatz aus, er schrieb, dem Geschmack des Tages huldigend, schnell aufeinander folgende italienische Opern: »*Enrico secondo*« und »*Rosmonda d'Inghiltero*«, die beide 1839 in Triest gegeben wurden, und »*Il Templiario*«, welche 1840 in Turin mit bedeutendem Erfolg zur Aufführung kam. Diese Oper ging mit gleichem Glück fast über alle Bühnen Italiens, ja die italienischen Sänger trugen sie auch nach Spanien, Deutschland, Russland, selbst Amerika.

N., den die Italiener seines Namens halber für einen Landsmann hielten, sah sich bald allenthalben gefeiert und den bedeutendsten lebenden Maestri's zugezählt. Er vollendete in Italien noch zwei Opern, »*Odoardo e Gildippe*« und »*Il Proscrito*«, welche beide Opern in Genua und Mailand, doch mit minderem Erfolg aufgeführt wurden. 1841 folgte er einem Rufe als Hofkapellmeister an Kreutzer's Stelle nach Wien. Hier hatte er Gelegenheit, seine Vielseitigkeit zu zeigen: als vortrefflicher Dirigent und Lehrer, wie als Organisator. Er begründete 1843 die philharmonischen Concerte, die jetzt den Wienern fast unentbehrlich erscheinen. Von seinen eigenen Opern führte er in Wien den »Templer« italienisch und deutsch auf, und »Die Heimkehr des Verbannten« (Ueberarbeitung des »*Il Proscrito*«). Mit dem Dichter Mosenthal, den er für

seine Idee gewonnen hatte, bearbeitete er nun Shakespeare's »Die lustigen Weiber von Windsor« zur Oper um, ein Vorhaben, welches er schon in Italien gefasst hatte. Inzwischen hatte er 1843 eine Messe componirt und dem König Friedrich Wilhelm IV. gewidmet, worauf ihm wiederholt Anträge gemacht wurden, die Direktion des neugegründeten Domchors in Berlin zu übernehmen. Aber erst im Aug. 1844 entschloss er sich dazu. Zu dem, in diesem Jahre stattfindenden Jubelfest der Königsberger Universität hatte er eine Festouverture geschrieben, und als er dieser Festlichkeit beiwohnte, wurde er mit Auszeichnungen überhäuft, auch vom König mehrmals empfangen. Mit der Dirigentenstelle beim königl. Domchor erhielt er zugleich die eines Hofkapellmeisters bei der Oper. Schon ernsthaft kränkelnd, trat er 1848 diese Doppelstellung an, während welcher er viele Motetten und Psalme componirte und seine Oper »Die lustigen Weiber« vollendete. Wohl vorbereitet brachte er diese am 9. März 1849 zur ersten Aufführung. Nur an vier Abenden war N. so glücklich, den sich bei jeder Vorstellung steigernden Erfolg seines Werkes zu erleben, denn schon am 11. Mai endete ein Schlagfluss seine irdische Laufbahn. Noch nicht 39 Jahre alt, berechtigte er zu der Hoffnung, noch viel schaffen und wirken zu können. Eine Reihe nachgelassener, zum Theil grosser Werke, befindet sich im Manuscript im Privatbesitz. So erscheint sein frühzeitiger Tod als ein herber Verlust für die Kunst. Die Oper »Die lustigen Weiber« gehört zu den beliebtesten der deutschen fein komischen Opern und behauptet zur Zeit noch ihren Platz auf fast allen deutschen Bühnen. Seine schöne Bibliothek italienischer und deutscher Meister gelangte laut testamentarischer Verfügung in den Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin. Seine Biographie schrieb der Begründer dieses Lexikons, H. Mendel; sie erschien in Berlin bei L. Heimann.

Nicolai, Valentin, Pianist und Componist, über den persönliche Nachrichten ganz fehlen. Nach Fétis waren am Ende des 18. Jahrhunderts seine Compositionen hauptsächlich in Paris *en vogue* und erlebten seine Sonaten mehrfache Auflagen. Mehrere seiner Compositionen erschienen in London; in Paris bei Sieber et Leduc und bei Nadermann: »*Concertos pour Piano*«, op. 2, »*Sonates pour Piano et Violon*«, op. 1, 3, 5, »*Sonates pour Piano seul*«, op. 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18.

Nicolai, Wilhelm Frederic Gerhard, ist den 20. Novbr. 1829 in Leyden geboren. Früh verwaist fand er in dem Major W. P. d'Auron de Boisminart und seiner Gemahlin Gönner, welche für den ersten Unterricht in Musik und in der französischen Sprache sorgten und ihm später auch den unentgeltlichen Besuch der Musikschule in Leyden auswirkten. Nach dem Tode seiner Grosseltern fand er Aufnahme in dem lutherischen Waisenhause. Da sein Musiktalent immer mehr sich entfaltete, entschloss er sich, die Musik zum Lebensberuf zu wählen; er ging 1849 nach Leipzig und besuchte hier bis 1852 das Conservatorium; dann ging er nach Dresden, um noch den Unterricht Johann Schneider's im Orgelspiel zu geniessen. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland berief ihn Minister Thorbecke zum Lehrer für Orgelspiel und Theorie an die königl. Musikschule in Haag und nach dem Tode des Direktors Lübeck wurde er an dessen Stelle zum Leiter dieser Anstalt befördert. Anfangs trat er in Holland auch als Clavier- und Orgelvirtuose auf, jetzt widmet er sich ausschliesslich der Composition und der Thätigkeit als Dirigent und Lehrer. Er hat als Dirigent und Leiter verschiedener Gesangvereine bereits auch viel für Verbreitung der neuern deutschen Musik in Holland gethan. Von seinen Compositionen sind ausser mehreren Fest-Cantaten »Das Lied von der Glocke« (für Solo, Chor und Orchester), das Oratorium »Bonifacius« und mehrere Hefte reizender Lieder und Clavierstücke zu erwähnen. Das Oratorium ist mehrfach mit grossem Beifall aufgeführt worden und verdient, dass es die Aufmerksamkeit aller grösseren Gesangvereine auf sich lenkt.

Nilolas de Rans, Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, nur bekannt durch einige Stücke für zwei Lauten, welche sich in einer Sammlung von 142 Stücken

ir die Laute befinden. Der Titel der Sammlung ist: »*Luculentum theatrum usicum in quo selectissima optimorum quorumlibet auctorum, ac exellentissiorum artificum tum veterum, tum praecipue recentiorum carmina etc. duobus studinibus ludenda. Postremo habes et ejus generis carmina quae tum festivitate, im facilitate sui discutibus, primo maxime satisfacient ut sunt Passomezo, Gailardas, etc.*« (*Lovanti, ex typographia Petri Phalesii bibliopolae Jurati; anno* 1568).

Nicolini. Mehrere Sänger dieses Namens haben in Italien bedeutend urore gemacht. Carlo N., der um 1770 in Siena sang, wurde wegen »seiner hönen und langen Cadenzen« nach Gerber von seinen Landsleuten nur »*delle adenze*« genannt. — Mariano N. war um 1735 beliebt. — Filippo N., ein uter Tenor, geboren 1798 zu Venedig, wurde der Liebling der Neapolitaner nd erregte auch in Petersburg, wo er gastirte, Enthusiasmus; er starb schon 834 in Turin.

Nicolo heisst die viertgrösste Gattung des Pommer (s. d.).

Nicolò oder Nicolò de Malte (s. Isouard).

Nicolo di Capua, Geistlicher und Musiker, der in Rom zu Ende des 14. nd im Anfang des 15. Jahrhunderts lebte. In der Bibliothek *Vallicellana* t eine Abhandlung, den Contrapunkt betreffend, im Manuscript von ihm vom . 1415 aufbewahrt. Sie führt den Titel: »*Ad laudem sanctissimae et indiduae Trinitatis ac gloriosissimae Virginis Mariae dulcissimae matris suae et tius curiae coelestis, incipit compendium musicale a multis doctoribus et philophis editum et compositum et pro praesbiterum Nicolaum de Capua ordinatum ib anno Domini millesimo quadragesimo quinto decimo*«. Nach der Angabe von étis haben Danjou und Stéphen Morelot das Verdienst, dies Manuscript (eine bschrift davon befindet sich in der Bibliothek St. Marcus in Venedig) aufefunden zu haben, nach welchem Adrien de Lafage den Druck in 50 Abzügen erstellen liess unter folgendem Titel: »*Nicolai Capuani praesbyteri compendium usicale ad codicumfidem nunc primum in lucem edidit, notis gallicis illustravit, edita scriptorum anonymorum fragmenta subjunxit Justus Adrianus de Lafage*« 8° de 48 p. gedruckt bei Ducessois et Tardit (ohne Datum).

Nicolo Patavino, Componist beliebter »Frottole« (s. d.), lebte Ende des 5. Jahrhunderts in Padua. In einer Sammlung von Frottole, publicirt 1505 is 1508 in Venedig von Petrucci Fossembrone, sind im 2., 3., 6., 7. und . Buche Frottole von Nicolo Patavino enthalten.

Nicolopoulo, Canstantin Agatophron, Hellenist, Professor der griechischen Literatur am Atheneum in Paris, Mitglied gelehrter Gesellschaften. r ist in Smyrna gegen 1786 geboren und entstammt einer Emigrantenfamilie us Arkadien. Er studirte in Smyrna und in der Walachei unter Lampros hotiadès. Seine leidenschaftliche Liebe zur Musik trieb ihn, sich, wie Fétis lbst angiebt, von diesem in der Composition unterrichten zu lassen. Durch ie, auf diesem Gebiete erworbenen Kenntnisse wurde er die wesentlichste tütze bei der Herausgabe des, von Gregoir Lampadaire 1816 aufgestellten nd im Verein mit den Professoren des Gesanges Theodion le Pierce und hrysanthe de Madyte ausgeführten neuen Systems der Notation des griechihen Kirchengesanges. Auch einzelne Compositionen von N. führt Fétis an, elche im Druck erschienen.

Nicomachus, Gerasenus genannt, nach seinem Geburtsort Gerasa in rabien, ein pythagoräischer Philosoph des 2. Jahrhunderts christlicher Zeitchnung, von dem uns ein Werk erhalten ist: »Ἁρμονικῆς Ἐγχειριδίον« (»*Enchidion Harmonices*«), über das Fétis, »*Biographie universelle des Musiciens*« Γ. VI. pag. 318) berichtet.

Nidecki, Thomas, polnischer Componist, geboren gegen 1800 und georben 1852 in Warschau. Er studirte am Conservatorium daselbst unter lsner Musik und erhielt ein Reisestipendium, das ihm die Reise nach Wien möglichte. Daselbst schrieb er 1825 für das Theater der Leopoldstadt die lusik zum Melodrama »Der Wasserfall«, und componirte ein lyrisches Drama

»Der Schwur«. Darauf ging er 1837 nach Posen, veröffentlichte dort verschiedene Instrumental- und Gesangscompositionen, bis er 1841 als Kapellmeister der Oper an Stelle von Kurpinsky nach Warschau berufen wurde. Während seiner dortigen Wirksamkeit schrieb er noch drei Messen, die 184? bis 1849 in den Kirchen von Warschau aufgeführt wurden. Seine Compositionen blieben Manuscript.

Niederländische Schule. Es ist im Artikel Nachahmung gezeigt worden, auf welchem natürlichen Wege der gregorianische Gesang zur Mehrstimmigkeit geführt wurde. Bis in das 12. Jahrhundert hinein wurde diese überall aus dem Stegreif geübt. Die Kunst zu Discantisiren, d. h. dem *Cantus firmus* eine andere selbständige Stimme gegenüberzustellen, war eine Disciplin des Gesangunterrichts. Die Gesangschüler lernten nicht nur die Gesänge des kirchlichen Ritus singen, sondern sie erhielten zugleich Anweisung, diese durch selbständige Stimmen zu contrapunktiren. Diese Weise des Dicantisirens kam namentlich in Frankreich als Déchant und Déchantisiren in hohe Blüthe und einzelne Sänger in Paris, wie Tapissier, Carmen und Cesaris zeichneten sich als Dechanteurs so aus, dass sie bei ihren Zeitgenossen höchste Bewunderung erregten. Die sogenannten *Falso bordoni* und *Faux bourdons* brachten die römischen Sänger aus Avignon nach Rom mit und die erhaltenen Proben von mehrstimmigen Gesängen aus dem 13. Jahrhundert geben den Beweis, dass in dieser Zeit schon gewisse feste Stützpunkte für die Entwickelung der Harmonik gewonnen waren. Doch erst nachdem die Theoretiker aus diesen Experimenten gewisse feste Regeln für Verwendung der verschiedenen Intervalle auch als Zusammenklänge gewonnen hatten, wurde durch die niederländischen Meister diese ganze Entwickelung in bestimmte Bahnen geleitet; an Stelle der Improvisation das, nach künstlerischen Principien geformte Kunstwerk gesetzt.

Die Gesangspraxis hatte diesen ganzen Process nach zwei Seiten geführt: nach der einen in dem Bestreben zu einem *Cantus firmus* einen möglichst freien und selbständigen *Discantus* zu finden, nach der anderen aus der Melodie desselben selbst eine zweite und dritte Stimme zu entwickeln, in den *Falso bordoni* wie in den später *Fuga* und *Canon* genannten strengen Nachahmungsformen. Man hatte sich bisher an der bunten Mannichfaltigkeit der verschiedenen Melodien des *Discantus* ergötzt, und allmälig erst ging den begabteren Tonlehrern und Sängern eine Ahnung auf jenes wunderbaren Geistes der Harmonie, der die zügellose Willkür der Melodie bannen, sie zu grossartiger Gesammtwirkung beschränken sollte. Man erkannte, dass die einzelnen Stimmen nicht mehr ihrem eigenen Zuge folgen, sondern dass sie sich allesammt vereinigen sollen, um den *Cantus firmus* prächtiger auszustatten und in jenem Geiste der Harmonie den ursprünglichen Gesangscanon, aus dem heraus der *Cantus firmus* erfunden ist, die Tonart darzustellen. Dieser ganze Process vollzog sich zunächst vornehmlich am kirchlichen Hymnus, aber zugleich am weltlichen Liede, das neben diesem schon zu einer gewissen Blüthe emporgetrieben war. Wie in Frankreich, so war auch in den Niederlanden das Volkslied schon zu grosser Beliebtheit gelangt und wie dort die Chansons, so wurden auch hier Volksliedmelodien nicht nur in ihrer ursprünglichen Gestalt und mit dem weltlichen Text contrapunktirt, sondern auch als *Cantus firmus* für die Messgesänge verwendet. Besonderer Beachtung erfreute sich das Liedchen »*L'omme armée*«, das neben Dufay auch von Faugues, Caron, Busnois, Regis, Tinctoris, Mathurin Forestier, Matthias Pipelare, de Orto, Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Loyset Compère u. A. in ihren Messen contrapunktirt wurde. Es darf durchaus nicht wundern, dass diese weltlichen Melodien zu geistlichen Tonwerken verarbeitet wurden und zwar vornehmlich in solchen, die, wie die Messen, den wesentlichsten Theil des katholischen Gottesdienstes begleiteten; der weltliche Gesang unterschied sich noch wenig oder gar nicht von dem kirchlichen, der ihn ja doch vollständig erzeugt hatte.

Var es doch 100 Jahre später, als der Volksgesang schon entschieden ab-
eichenderes Gepräge angenommen hatte, noch möglich, Volksmelodien zu
irchenmelodien zu machen, indem man sie höchstens ihrer bunten Rhythmik
ntkleidete und mit geistlichen Texten versah. Zudem wurden diese Melodien
ei den Messen, wie der *Cantus firmus* überhaupt, dem Tenor übergeben, und
anz so behandelt wie der kirchliche Hymnus, so dass ihr weltliches Gepräge,
lls sie ein solches zeigten, durchaus nicht in den Bearbeitungen zum Aus-
ruck kam.

Häufiger noch wählten die Componisten eine von der Kirche sanctionirte
Ielodie des gregorianischen Gesanges als *Cantus firmus.* Nach der contra-
unktirten Melodie erhielten die Messen ihre Namen als ***Missa** L'omme armée*
der ***Missa** Malheur me bat*, ***Missa** Pange lingua* u. s. w. Fehlte eine solche
ezeichnende Melodie, so hiess sie ***Missa** sine nomine* = ohne Namen, oder sie
urde nach der Tonart, die ihr zu Grunde lag, bezeichnet als ***Missa** primi*
ni, secundi toni u. s. w., oder nach den Solminationssilben des Grundthemas:
Iissa La sol fa re mi oder *Ut re mi fa sol la,* oder nach einer besondern
ligenthümlichkeit ihrer Arbeit als ***Missa** ad fugam* u. s. w. In diesen Messen
un entwickelte sich zunächst jener künstliche Contrapunkt, der das Kunstwerk
ı höchster Vollendung erstehen lässt; deshalb die passendste Form für den
usdruck der christlichen Gottesverehrung gewährt und zugleich als ganz natür-
ches Produkt der gesammten Gesangspraxis sich von selbst ergab, wie in dem
orerwähnten Artikel Nachahmung gezeigt ist. Es lag auf der Hand, den
ls *Cantus firmus* gewählten Melodien selbst ihren Contrapunkt zu entlehnen
nd die Meister wurden zu den ausgebreitetsten Experimenten mit ihnen ver-
nlasst. Diese wurden auch noch dadurch angeregt, dass der einmal gewählte
antus firmus auch für alle Messsätze, für die zwei oder drei *Kyrie*, für das
loria, Credo und *Crucifixus, Sanctus* u. s. w. beibehalten wurde. Die Contra-
unktisten wurden dadurch veranlasst, diesen in verschiedener Fassung einzu-
ihren. War aber der *Cantus firmus* nur ein einfaches Motiv, dann musste
ies, um den nöthigen Raum zu gewähren, mehrmals wiederholt werden; dies
eschah nicht selten unverändert, häufiger aber in rhythmischer Veränderung.
n der consequenten Verfolgung dieser Richtung kam man dann auch dazu,
ie melodische Bewegung des Themas zu verändern: es rückwärts singen zu
ssen oder in der Gegenbewegung oder mit Hinweglassung gewisser Noten-
attungen u. s. w. Eben so natürlich, wie dies ganze Verfahren aus der Ge-
ingspraxis hervorging, so auch die eigenthümliche Aufzeichnung desselben für
ie ausführenden Sänger. Es unterliegt ja keinem Zweifel, dass die Contra-
unktisten die so gewonnenen Tonsätze in Partitur schrieben und zwar jede
timme so, wie sie gesungen werden sollte. Aber der Sänger musste wissen,
ass, und wie diese aus einer Melodie oder nur einer Melodiephrase erwachsen
t und so wurde für ihn nur diese aufgezeichnet und zugleich mit der An-
abe, nach welchen Gesichtspunkten sie verändert gesungen werden soll, um
en ganzen Tonsatz zu gewinnen.

Die nähere Bezeichnung erfolgte in kurzen, oft versificirten Divisen, die
llerdings manchmal geflissentlich etwas räthselhaft gehalten waren. Diese
ndeutung über die, unter gewissen Umständen besondere Ausführung des auf-
ezeichneten *Cantus firmus* hiess: *Canon* (*κάνων* = Regel, Gesetz) und sie bezog
ich durchaus noch nicht auf die Nachahmungsformen, diese führten, auch wenn
ie Nachahmung nach der Art des Canons in unserem Sinne erfolgte, den
Iamen *Fuga,* doch wurden sie ebenfalls in derselben Weise meist durch ein
Iotto bezeichnet. Die Devisen: »*Sit trium series una*« oder »*Trinitas et unitas*«
der »*Omne trium perfectum*« oder »*Trinitatem inunitate veneremur*« bei einer
Ielodie bezeichneten diese als *Proposta* eines dreistimmigen Canons. Die Be-
eichnung ***Synphonizabis*** zeigte an, dass die zweite Stimme im Einklange, ***Retro-***
raditur oder ***Principium et finis,*** dass sie rückgängig erfolgen sollte. In ähn-
icher Weise wurden Veränderungen der grundleglichen Melodie angezeigt; bei

Clama ne cesses wurden die Pausen weggelassen; die Verkleinerungen und Vergrösserungen des Werths der Noten wurden mit *crescit in duplo, triplo* oder *decrescit in duplo, triplo* u. s. w. angezeigt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Anweisungen in den meisten Fällen klarer zu geben waren. Die deutschen Meister haben die künstlichen Nachahmungsformen nicht minder fleissig gepflegt und in derselben Weise aufgezeichnet, allein der *Canon*, nach welchem die Nachahmung erfolgte, wurde von ihnen meist in schlichten Worten gegeben. Für die Entwickelung der Musik waren diese Uebungen in den Nachahmungsformen von ausserordentlicher Bedeutung. Gerade dies Schaffen in selbstauferlegten Schranken wurde von unberechenbarem Vortheil für die Ausbildung der Harmonik namentlich, und mehr noch fast der Rhythmik. Die Meister wurden auf Wendungen geführt, die ihnen vielleicht sonst entgangen wären und die Strenge der Formen forderte die kritische Thätigkeit in einer Weise heraus, wie keine andere Form. Dabei wurde sie weiterhin für die Entwickelung der Mensuraltheorie von entscheidender Wichtigkeit.

Guilelmus Dufay (gestorben 1432), der erste bedeutende Meister dieser Schule, der die Nachahmungsformen schon mit grosser Freiheit zu behandeln versteht, wurde auch bahnbrechend für die Entwickelung der Mensuralnote. Seine frühesten Chansons sind noch mit der geschwärzten Note aufgezeichnet, später bediente er sich der weissen, und er gewann dann durch die ganze oder theilweise Schwärzung der Noten neue Mittel der Veränderung des Rhythmus. Von seinen kirchlichen Tonstücken sind nur wenige bekannt geworden, aber diese zeigen ebenso viel Meisterschaft in der Beherrschung des Materials, wie fromm religiöse Empfindung. Seine Chansons sind noch meist dreistimmig, seine Messen dagegen vierstimmig, mit zwei- und dreistimmigen Sätzen untermischt. Neben ihm und in seinem Sinne wirkten Egydius Binchois, Vincenz Faugues, Eloy, Anton Busnois, der namentlich die Nachahmungsformen mit grösserem Eifer förderte; ferner sind noch Hayne, Firmin Caron oder Carontis u. A. zu nennen. Einen ersten Abschluss in die technischen Künste dieser Schule brachte Johannes Ockeghem oder Ockenheim, der dadurch und durch den Einfluss, den er damit auf seine Zeitgenossen gewann den Titel eines Fürsten der Musik zuerst erhielt (gestorben wahrscheinlich 1513). Er erscheint als der Gipfelpunkt der gesammten Theorie von Hugbald bis auf Johann de Muris und Marchettus von Padua. Theorie und Praxis verfolgten von dem ersten Beginn der Mehrstimmigkeit an immer selbstbewusster das Ziel, das anwachsende Material zu ordnen und ihm die erste Bedingung aller künstlerischen Gestalt, Symmetrie aufzunöthigen. Aus diesem Geiste heraus trieb die Mensuraltheorie hervor und entstanden die ihr entsprechenden Nachahmungsformen. Beide fanden in Ockenheim ihren Meister; er gab der ganzen Entwickelung eine festere Basis und überlieferte seinen Schülern die höchsten Formen für die Darlegung eines ideellen Inhalts nicht mehr als fesselnde Schranken, sondern als einen lebendig gegliederten Organismus, der bei aller Beschränkung dennoch die freieste Entfaltung zuliess. Am nächsten kommt ihm von seinen Zeitgenossen Jakob Hobrecht oder Obrecht, Obertus, Obreht (geboren 1430, gestorben 1507), der durch seine zahlreichen Messen und Motetten, wie durch seine Lieder einen hervorragenden Platz in der Musikgeschichte gewann.

Von den Schülern Ockenheim's: Josquin de Prés, Antonius Brumel, Alexandre Agricola, Pierre de la Rue, Loyset Compère, Gaspard, Verbonnet und Prioris ist Josquin (gestorben 1521) der bedeutendste, der der Schule eine neue Entwickelung begründete. Auch er schrieb alle möglichen Arten der Nachahmungsformen, aber nur weil sie ihm das entsprechende Gefäss waren, zum künstlerischen Ausdruck seiner Innerlichkeit. Er hatte sich die Formen zu unumschränkter Herrschaft angeeignet, so dass er mehr wie seine Vorgänger, die darnach noch suchen mussten, den Inhalt des Textes erfassen, dem Wortausdruck nachgehen konnte. Das beweist er namentlich in

nen Motetten, nicht minder aber in seinen Messen, die zugleich formell mit dem Bedeutendsten zählen, was auf diesem Gebiet geschaffen wurde. Von r Grösse seines Talents geben dann auch seine weltlichen Chansons Zeugniss, mit genialer Freiheit behandelt sind. Kaum steht ihm Antonius Brümel, ichfalls ein Schüler Ockenheim's, nach. Er besass wenigstens ein noch feires Ohr für Klangwirkung als Josquin; sein Contrapunkt ist weniger künstlh angeordnet, aber meist klangvoller noch als der des Josquin. Ihnen gelt sich dann Pierre de la Rue bei, der dritte Schüler Ockenheim's, der in nen Messen und Motetten nicht weniger zeigt wie seine Mitschüler, dass auch die künstlichsten Formen des Contrapunkts mit höchster Meisterschaft herrscht und dennoch einen tief gemüthreichen Inhalt offenbart. Dabei war gleichfalls auf dem Gebiet der Chansons erfolgreich thätig. Neben ihnen d den Schülern Josquin's: Coclicus, Mouton, Arcadelt, Gombert, aak u. s. w. sind noch eine ganze Menge von Zeitgenossen zu nennen, wie hannes Ghiselin de Orte, Matthäus Pipelare, Nicolaus Craen, ıpus, Antonius Divitis, und eine Reihe anderer, die im Sinne und iste der niederländischen Schule wirkten und ihr den ungeheuren Einfluss f die Entwickelung der gesammten Musik mit sichern halfen, namentlich aber ntonius de Fevin, Eleazar und Genèt, genannt Carpentras. Adrien tit, genannt Coclicus, und Heinrich Isaak (Arrigo Tedesco) veranzten diese Weise der niederländischen Schule nach Deutschland, Willaert ch Italien, Certon, Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, oulu nach Frankreich. Wie sie dort in Italien in der Venetianischen Schule d dann in der Römischen neue Richtungen einschlug, ebenso wie in Deutschıd und dann in Palestrina und Orlandus Lassus ihre höchsten Ziele reichte, und zugleich in Deutschland wieder in ganz neue Bahnen geleitet scheint, ist hier nicht weiter zu erörtern.

Die ganze Entwickelung der Musik bis zur Zeit der Reformation hatte rch die niederländische Schule ihre ganz bestimmte Richtung gewonnen, von r keine der nachfolgenden Schulen abwich. Bis auf Palestrina und Orlandus ıssus bleibt das Bestreben: den alten kirchlichen Hymnus und später auch Volksmelodie nach dem alten System und damit zugleich dieses selbst, rmonisch möglichst reich auszustatten und die aus dem melodischen Zuge r Stimmen emporwachsenden Nachahmungsformen in höchster Fülle und llkommenster Gestalt auszubilden, um damit die geheimnissvolle Pracht des tholischen Cultus zu erhöhen. Wohl gewinnt im Volksliede auch das Leben in Recht, aber die Volksweise wird durch die Art des Contrapunkts dem rchlichen Sinne näher gebracht. Mit der Reformation erlangt das Leben tscheidenden Einfluss auch auf die Entwickelung der Tonkunst, dadurch rd selbst das Tonsystem, auf dessen Grunde sich die gesammte Musik bisher hob, und zu dessen Ausbildung die niederländische Schule so viel beitragen hatte, geändert, ein neues tritt an seine Stelle, das eine neue Musikaxis begründet und eine neue Kunst erzeugt, die Instrumentalmusik. ir deren Entwickelung hat die niederländische Schule nichts geleistet, sie ng vom gregorianischen Gesange aus und ihre gesammte Praxis beruhte auf m und wurde einzig durch ihn beeinflusst. Schon in der nächsten Phase r ganzen Entwickelung, bei den Venetianern gewinnt auch das Instrumenle grössere Bedeutung; die ersten Meister der venetianischen Schule waren gleich auch Förderer des Instrumentalstils.

Niedermeyer, Louis, Componist und Lehrer des Clavierspiels. Er ist in yon unweit Genf am 27. April 1802 geboren. Sein Vater, von welchem er e erste Anleitung in der Musik erhielt, war Musiklehrer in Würzburg, aber äter in der Schweiz ansässig. 15 Jahre alt, schickten ihn die Eltern zur eiteren Ausbildung nach Wien. Hier empfing er von Moscheles Clavier- und m Förster Compositionsunterricht. Hier veröffentlichte er auch seine ersten rbeiten, bestehend in Clavierstücken. Im J. 1819 ging er nach Rom und

nahm bei Fioravanti Unterricht, hauptsächlich um sich in der Schreibart Gesang noch weiter zu bilden; doch ging er nach Jahresfrist nach Neapel, auch von Zingarelli noch zu profitiren. Er lernte auch Rossini kennen, u durch diesen ermuthigt schrieb er seine erste Oper »*Il Reo per amore*«, auch im Theater *del Fondo* daselbst, aber nur mit geringem Erfolge zur Aufführung kam. Er kehrte jetzt, 1821, nach der Schweiz zurück und lebte ein Jahre in Genf als Musiklehrer. Nebenbei fuhr er fort zu componiren; es e standen in dieser Zeit u. A. »*Le lac*«, nach den Worten Lamartine's für e Singstimme mit Clavierbegleitung componirt, welches Stück europäischen R erwarb, überhaupt zu dem Besten gehört, was der Componist geschaffen. 18 ging er nach Paris und machte sich auch hier durch Publikation von Clavierstücken und durch die Aufführung eines Melodramas mit seiner Musik Theater *Italien* bekannt. Das Stück hiess »*Casa nel bosco*«, hatte ebenso die 1836 in Paris aufgeführte grosse Oper »Stradella« nur mässigen Erfo N. war auch eine Zeit lang in Brüssel als Musiklehrer thätig, kehrte a wieder nach Paris zurück und erreichte es, dass die Oper »Stradella« wie aufgenommen wurde. Sie gefiel diesmal besser, wie seine neue Oper »Ma Stuart«, die 1844 zur Aufführung gelangte. Eine Romanze aus dieser Op wurde populär. Er erhielt den Orden der Ehrenlegion. Rossini beauftra ihn 1846, die Oper »*La Donna del Lago*« einem französischen Operntex »Robert Bruce« anzupassen und für entstandene Lücken neue Stellen zu co poniren. N. unterzog sich dieser undankbaren Arbeit, die aber nicht besond glückte. Darauf erschien noch eine letzte fünfaktige Oper von N. »*La Fron* in welcher er, dem Wunsche des Publikums nachkommend, mehr Energie e wickelte, wofür aber die sonst an ihm gerühmte zarte Auffassung und sch Cantilene wieder mehr vermisst wurde. Die Oper erlebte nur wenige V stellungen. Von jetzt an wandte er sich der Ausführung einer schon frü gefassten Idee zu, nämlich das von Choron gegründete Institut für Kirch musik zu verbessern. Er erhielt von der Regierung zu diesem Zwecke zunä jährlich eine Beisteuer von 5000 Francs, und durch die Resultate, die er zielte, wurden dem Institute ausserdem eine Anzahl Stipendien für die beg testen Schüler zugestanden. Der rege Eifer Niedermeyer's für die Hebung Kirchenmusik veranlasste ihn zu der Abfassung der, in Gemeinschaft mit d'Orti herausgegebenen »*Méthode d'accompagnement du plain chant*«, ebenso eines Jo nals (1857) für Kirchenmusik, »*La Maîtrise*«, von dem er sich jedoch 1 schon zurückzog. N. starb am 14. März 1861, einen Sohn und zwei Töch hinterlassend. Ausser den vorgenannten Compositionen sind noch zu nenn mehrere Messen, Motetten, Hymnen mit Orgelbegleitung, Präludien für Orgel, viele Gesangsstücke, darunter bemerkenswerth: »*Le Lac l'Isolem*« »*Le soir*«, »*L'Automne*«, »*La voix humain*« (*Poëmes de Lamartine*), »*La m* »*Puisque ici-bas*« (*de Victor Hugo*), »*La noce de Leonore*«, »*Une scène dans Appenins*« u. s. w. Das von ihm gegründete Institut für kirchliche Musik steht fort unter der Leitung seines Schwiegersohnes Lefèvre. Am 27. Juli 1 wurde mit der Preisvertheilung an die Schüler des Instituts eine Gedächtni feier für den Gründer desselben, Niedermeyer, veranstaltet und seine, im Gar des Instituts aufgestellte Büste feierlich enthüllt.

Niederschlag, gilt für *Thesis*, guter, accentuirter oder Haupt-T theil, das erste Glied eines einfachen, zwei- oder dreitheiligen Taktes. Bezeichnung rührt von der Weise des Taktirens her, nach welcher der D gent diesen Takttheil durch Senken der Hand oder des Taktstocks (Nie schlag, *Thesis*) bezeichnet. Der accentlose Takttheil fällt dann mit dem A schlag zusammen (*Arsis*). Hierbei ist zu bemerken, dass die Alten beide zeichnungen in entgegengesetzter Bedeutung anwandten. Weil die Haupts mit gehobener Stimme gesprochen wird, gilt sie als Hebung (*Arsis*), und Nebensilbe wird, weil sie als tonlos mit sinkender Stimme zu sprechen zur *Thesis* (Senkung). In welches Verhältniss dann die Haupttakttheile

len Nebentakttheilen in den zusammengesetzten Taktarten treten, und wie ihre Bedeutung modificirt wird durch die ausserordentlich mannichfache Darstellung ler einzelnen Taktglieder in Noten von verschiedenem Zeitwerth, kann erst n dem Artikel **Takt und Taktart** näher erörtert werden. Beim Taktiren st das nicht weiter von Einfluss. Wie aber bei der Führung der Melodie ıicht minder wie bei der harmonischen Ausstattung derselben die Thesis besondere Berücksichtigung erfordert, weil sie accentuirt wird, das wird unter len besonderen Artikeln **Dissonanz**, **Vorhalt**, **Wechselnote** u. s. w. erörtert, und wie diese Rücksicht in der älteren Praxis eine besondere Schreibweise derselben bedingt, unter dem Artikel **Verzierungen**.

Niederstrich heisst bei den, mit dem Bogen gestrichenen Saiteninstrumenten, der Violine, Viola, des Violoncell und des Contrabass, der, abwärts vom Frosch des Bogens nach der Spitze desselben geführte Bogenstrich. Weil bei dieser Führung der Geiger die meiste Kraft entwickeln kann, wird er in ler Regel auf den **guten**, den **Haupt-Takttheil** angewendet. Für die correcte Ausführung von Orchesterwerken ist eine einheitliche Bogenführung in len Streichinstrumenten daher unerlässliche Bedingung, dass nicht der eine Geiger herauf-, wo der andere herunterstreicht. Die Stricharten für jeden inzelnen Satz zu bestimmen, ist die Aufgabe des Concertmeisters oder des Dirigenten. Hierzu bedient man sich besonderer Zeichen. Der **Niederstrich** wird mit ⊓ oder ∧ *(Tiré)*, der **Aufstrich** mit ⊔ ∨ *(Poussée)* bezeichnet.

Niedt, Friedrich Ehrhardt, Musikschriftsteller und Componist, lebte m J. 1700 als Notar in Jena, siedelte aber bald darauf nach Kopenhagen über. Hier wurden seine Compositionen beifällig aufgenommen. Nur ein Heft, las bei seinen Lebzeiten gedruckt wurde, ist bekannt geworden: Sechs Suiten ür drei Oboen oder Violinen und einem Fagott oder Violon (Kopenhagen, 708). Als Schriftsteller hinterliess er folgende Werke: 1) »Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht, vermittelst welchen ein Liebhaber der dlen Musik in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kann, dass er nicht llein den Generalbass nach den gesetzten und wenigen Regeln fertig spielen, ondern auch folglich allerlei Sachen selbst componiren und ein rechtschaffner Organist und Musicus heissen könne«. Erster Theil, handelt vom Generalbass, lenselben schlechtweg zu spielen (Hamburg, 1700; eine spätere Ausgabe erchien 1710); 2) »Handleitung zur Variation, wie man den Generalbass und larüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen und aus einem chlechten Generalbass Präludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen und dergleichen leicht verfertigen könne, sammt anderen nöthigen Instructionen«. Zweiter Theil (Hamburg, 1706, 4° 21 Bogen); 2. Aufl. lieses Theils, verbessert mit Anmerkungen vermehrt und mit einem Anhange, nthaltend »Die Dispositionen von 60 der berühmtesten Orgelwerke« durch Mattheson (Hamburg, 1721, 204 S.); 3) »Musikalischer Handleitung dritter ınd letzter Theil, handelnd vom Contrapunkt, Canon, Motetten, Choral, Recitativ — Stilo und Cavaten«. *Opus Posthumum.* Dem ist beigefügt: »*Veriophili* deutliche Beweisgründe worauf der rechte Gebrauch der Musik, beides, n den Kirchen und ausser denselben beruhet etc.« Zum Druck befördert von Mattheson (Hamburg, 1717, 4°); 4) »Musikalisches ABC zum Nutzen der Lehrınd Lernenden« (Hamburg, 1708, 4°, 14 Bogen). Die Schriften N.'s gehören zu den besten jener Zeit, sie sind klar und erschöpfend und geben die sicherste Kunde von der Musikpraxis seiner Zeit. Dass er nicht ohne Anfechtungen blieb, davon giebt die Vorrede zu dem letztgenannten Werke Kunde, ebenso wie davon, dass er solchen zu begegnen wusste. In dieser sagt er u. A. wörtlich: »Sollten etwan an dieses kleine Werkchen Monsieur Momus und Signor Zoilus ihre Sau Rüssel reiben, so seyen sie versichert, sie werden sich in die Schnautzen stechen, und ihre ungewaschenen Goschen verbrennen.«

Niedt, Nicol, Organist, lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Stadtorganist und Kanzellist in Sondershausen. Aus Mattheson's »Ehrenpforte«

S. 112 ist zu ersehen, dass er seiner Zeit ein bekannter Kirchencomponist war. Ein von ihm hinterlassenes Notenwerk führt den Titel: »Musikalische Sonn- und Festtagslust, von 5 Vocal- und 5 Instrumentalstimmen gesetzt« (Sondershausen, 1698, Fol.). Es enthält für jeden Sonn- und Festtag des ganzen Jahres einen, in Concertweise gesetzten Bibelspruch, worauf eine für zwei Diskante und Bass componirte Arie und ein Chor folgt. Er starb am 16. Aug. 1700 in solcher Dürftigkeit, dass er nicht so viel hinterliess, um die Beerdigungskosten zu bestreiten.

Niemann, Albert, seit einer Reihe von Jahren einer der bedeutendsten Heldentenöre der Gegenwart, wurde am 15. Jan. 1831 zu Erxleben bei Magdeburg, woselbst sein Vater Gastwirth war, geboren. Eigentlich bestimmt, Techniker zu werden, kam er, 17 Jahre alt, als Eleve in eine Maschinenfabrik. Jedoch die Mittellosigkeit der Eltern verhinderte die weitere Ausbildung in diesem Fache, und so versuchte er sein Glück beim Theater. Er trat zuerst als Schauspieler in unbedeutenden Rollen, in Dessau im J. 1849, auf und wirkte auch als Chorsänger mit, durch drei Jahre hindurch. Da erst erkannte der Dessauische Hofkapellmeister Friedrich Schneider die musikalische Begabung N.'s, förderte dessen Ausbildung als Sänger und nun begann der Weg sich zu ebnen, auf dem das Talent des jungen Mannes sich immer mehr und mehr entfaltete. Der Baritonist Nusch leitete die Studien in der Gesangstechnik und brachte seinen Schüler bald dahin, dass er ein Engagement annehmen konnte. Nachdem N. am Theater in Halle und anderen kleineren Bühnen sich Routine erworben hatte, wurde er durch den General-Intendanten von Hülsen nach Berlin berufen, zum Zwecke weiterer künstlerischer Studien. Er gastirte erfolgreich in Stuttgart und Königsberg, worauf ihm der damalige König von Hannover die Mittel gewährte, bei Duprez in Paris seine gesangliche Bildung noch mehr zu vervollkommnen. Er wurde bei seiner Rückkehr Mitglied der Hannover'schen und später der Berliner Hofbühne, auch zum königl. preussischen Kammersänger ernannt. Seine schöne Stimme nicht allein, sondern hauptsächlich die höchst wirkungsvolle Darstellung seiner Charaktere, die er immer mit voller Hingebung erfasst, haben ihm die Gunst des Publikums erworben. Seine Hauptpartieen sind Cortez, Joseph in Egypten, Prophet, Tannhäuser, Lohengrin, wie er überhaupt einer der besten Vertreter Wagner'scher Opernpartien ist. Er war eine der Hauptstützen der Aufführung des Wagner'schen »Nibelungenring« in Bayreuth (1876).

Niemeyer, August Hermann, Professor der Theologie, Kanzler der Universität in Halle u. s. w., wurde daselbst 1754 geboren und starb auch dort 1828. Seinem mehrmals componirten religiösen Gedicht »Abraham auf dem Berge Moria« sind Betrachtungen über den Einfluss der religiösen Gefühle auf Poesie und Musik vorangeschickt. Diese Abhandlung, ins Holländische übersetzt, findet man in »*Taal-Dicht-en Letterkundig-Kabinet*« (Amsterdam, 1781, Stück 1).

Niemeyer, Johann Karl Wilhelm, Professor der Theologie, Neffe des Vorigen, ist gleichfalls in Halle im J. 1780 geboren, studirte daselbst Theologie und wurde als Professor am dortigen Frank'schen Waisenhause angestellt. Er starb im Frühjahr 1839. Die »Leipziger Musikzeitung« (B. 13, p. 873) enthält einen Artikel von N. über »Die Uebergänge in der Musik«. Ausserdem verfasste er »Choralbuch in Ziffern« (in 4°, Halle, 1814). Eine zweite Auflage, in gewöhnlicher Schreibweise, erschien ebendaselbst (1817) unter dem Titel: »Dreistimmiges Choral-Melodienbuch in Noten«. Eine dritte Auflage trägt die Jahreszahl 1825. Ausserdem veröffentlichte er 1831 und 1832 in Leipzig bei Breitkopf und Härtel: »Achtzehn Choräle in den Kirchentonarten und eine Sammlung lateinischer Gesänge«.

Niese, Karl, musikalischer Kritiker und Schriftsteller, geboren am 25. Febr. 1821 in Strehla an der Elbe, besuchte die Kreuzschule in Dresden, dann die Universität in Leipzig, wo er Jura studirte. Nachdem er eine Zeit

lang als praktischer Jurist gearbeitet hatte, liess er sich als Advokat und Notar in Dresden nieder und beschäftigte sich ausserdem mit dem Studium der Musik, insbesondere des Gesanges, wobei er den Rath des berühmten Miksch benutzte. Seit 1851 übernahm er die Referate über Theater und Concerte in der »Constitutionellen Zeitung«, seit 1866 in dem »Dresdener Anzeiger«, eine Thätigkeit, welche er stets in objectivster, humanster Weise ausübte. Auf dem Boden der grossen Classiker stehend, ward er mit Dr. J. Rietz befreundet, welcher ihn als gründlichen Kenner der italienischen Sprache zur textlichen Neubearbeitung der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Partitur-Ausgabe von »Mozart's Opern« gewann. Ueber die dabei innegehaltenen Grundsätze giebt die Vorrede zum »Don Juan« (VIII) Auskunft.

Nieuwenhuijsen. Drei Künstler dieses Namens sind in den Niederlanden bekannt, die namentlich auf der Orgel Bedeutendes leisteten. Sie lebten und wirkten in Utrecht von 1778 bis 1851. Der Vater F. N. war, wie der jüngste Sohn G. J. N., auch vorzüglicher Carillonneur (Glockenspieler) und der letztere hat sich verdient gemacht als Redakteur der »Caecilia«, die einzige musikalische Zeitung in den Niederlanden. Alle drei versuchten sich auch in der Composition, ohne aber grössere Erfolge zu erzielen. Der ältere Sohn war zugleich trefflicher Musikdirigent.

Nigetti, Francesco, ein Tonkünstler Italiens, der um das Jahr 1650 lebte und namentlich durch die Erfindung des sogenannten *Cembalo onnicordo*, auch *Proteus* genannt, bekannt wurde. Es war eine Art Clavicembalo mit Registern und fünf übereinanderliegenden Claviaturen, durch die auch die enharmonischen Töne unterschieden waren. Näheres im »*Commentar de Florentinis Inventis*« von D. Maria Manni (Ferrara, 1731).

Nihil, die Aufschrift von unbeweglichen, stummen Orgelzügen, die nur der Symmetrie halber angebracht sind.

Nilsson, Christina, eine der bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart, ist am 3. Aug. 1849 in einem kleinen Ort Welland. nahe bei dem Städtchen Vexio in Schweden, als das jüngste Kind armer Eltern geboren. Der Vater war Feldarbeiter, muss aber im Besitz einer wohlklingenden Stimme gewesen sein, denn in seinem Dorfe betheiligte er sich bei den Kirchfesten und Begräbnissen am Gesang. Ein sieben Jahre älterer Bruder der Christina spielte etwas die Violine und war dieserhalb der gesuchte Musikant auf den Dorfbällen der Nachbarschaft. Er begleitete auch die Schwester auf diesem Instrumente, als sie, 8 bis 10 Jahr alt, zuweilen ihr süsses Stimmchen zur Freude der Dorfbewohner ertönen liess. Bei dergleichen improvisirten Concerten nahmen die Geschwister die Dankopfer der entzückten Zuhöher, die in Kupfermünze bestanden, gern an, legten aber als gute Kinder alles in die Hand des Vaters. In ihrem dreizehnten Jahre und bei einer ähnlichen Gelegenheit hörte im Vorübergehen Herr Tornehjelm Christina singen und wurde die erste Veranlassung, dass ihr Talent zur Ausbildung gelangte. Er führte sie der Baronin Leubesem zu, an der sie eine Gönnerin fand. Diese kunstsinnige Dame, die selbst Sängerin gewesen war, ertheilte ihr den ersten Unterricht, vertraute sie aber nach einiger Zeit dem Kapellmeister Franz Berwald in Stockholm an, der sie weiter bildete, und schon nach sechs Monaten in Stockholm bei Hofe singen liess. Die Gönnerschaft der Baronin führte sie nach einiger Zeit auch nach Paris, woselbst sie während dreier Jahre Musik und vornehmlich Gesang bei Wartel studirte. Sie wurde im J. 1867 in Paris am *Théâtre lyrique* auf drei Jahre engagirt, woselbst ihr erstes Debut in der Oper »*Traviata*« stattfand, der die »Zauberflöte«, »Don Juan« u. A. folgten. Christine N. ist seitdem zu einer der ersten Sängerinnen emporgestiegen, sie sang in Paris, London und 1870 in Amerika unter stets erneuertem und gesteigertem Beifall. Zur Zeit (1877) gastirt sie in Wien und Hamburg mit aussergewöhnlichem Erfolg.

Nisle, berühmter Hornist, welcher 1737 zu Geisslingen in Würtemberg geboren wurde, war gegen 1776 Concertmeister des Fürsten von Neuwied und

kam dann nach Stuttgart in die Würtembergische Kapelle. Er hinterliess bei seinem gegen 1788 erfolgten Tode zwei Söhne, die er zur Musik erzogen hatte. Der älteste blies bereits als Knabe in Concerten auf einem Tische stehend, der zugleich als Stütze des Horns diente. Er galt seiner Zeit für einen Meister seines Instruments, neben Punto und Duprez. Der zweite Sohn, Johann Friedrich, zugleich Componist, wurde 1782 in Neuwied geboren. Er durchreiste als Virtuose Deutschland und ging dann über Wien bis Sicilien. Dort liess er sich in Catano nieder und lebte ziemlich 20 Jahre dort als Lehrer und Componist, gründete auch eine Musik-Gesellschaft. Er verliess dann Italien und lebte abwechselnd in Paris und London. Seine Compositionen reichen bis op. 30 und bestehen in Ouverturen für grosses Orchester (Wien, Haslinger), Quintetten, Quartetten, Trios, Duos und Divertissements für Piano, die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Girard in Neapel und Schlesinger in Berlin erschienen sind.

Nissen, Georg Nicolaus **von,** Staatsrath des Königs von Dänemark, Ritter des Danebrog-Ordens, wurde in Hardensleben in Dänemark am 27. Jan. 1765 geboren. Er heiratete die Wittwe Mozart's und hat sich während einer Reihe von Jahren damit beschäftigt, authentische Daten, das Leben und die Werke dieses grossen Componisten betreffend, zu sammeln, für eine Biographie dieses Meisters. Er starb am 24. März 1826, bevor noch das beabsichtigte Werk im Druck erschien. Die Wittwe veröffentlichte es unter dem Titel: »Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-Simile« (Leipzig, 1828, in 8° 702 S.) Dieser Biographie ist eine 44 Seiten lange Vorrede von Dr. Feuerstein aus Pirna vorangeschickt und sind Notenbeilagen sowie die Bildnisse Mozart's und seiner Familie beigefügt. Ein Jahr später erschien: »Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie« (Leipzig, 8° 219 S.). Dieser Anhang enthält ein Verzeichniss der Werke Mozart's.

Nissen, Henriette, s. Salomon.

Nithart von Reuenthal, einer der bedeutendsten Meister des Minnesangs, der Begründer der höfischen Dorfpoesie. Er war ein baierischer Ritter, der sich nach dem, von seiner Mutter ererbten Gut von Reuenthal nannte. Im J. 1215 hatte er bereits dichterischen Ruf; Wolfram nimmt im Willehalm bereits Bezug auf seine Lieder. Von 1217 bis 1219 nahm er an dem Kreuzzuge Herzog Leopold's VII. von Oesterreich Theil; um 1230 verliess er seine Heimath und ging nach Oesterreich, wo er bei Friedrich dem Streitbaren gute Aufnahme fand; dieser räumte ihm in Medlick bei Wien einen Wohnsitz ein. Seit 1236 haben wir keine Nachricht mehr von ihm. Die romanische Pastourella veranlasste ihn, das, im Volke schon lange vorher gepflegte Tanzlied für die höfischen Kreise, in denen er selbst lebte, umzugestalten. Er erwarb damit ausserordentlichen Beifall und gewann unstreitig auch Einfluss auf die Entwickelung des Volksliedes; die mehr kunstvollen strophischen Versgefüge, die wir noch im 14. und 15. Jahrhundert finden, lassen sich unzweifelhaft auf solche Einwirkung der höfischen Kunstlyrik zurückführen. Seine Lieder veröffentlichte Moritz Haupt: Neidthart von Reuenthal (Leipzig 1858).

Nivers, Guillaume Gabriel, Geistlicher und Organist in Paris. Er ist in einem Dorfe unweit Melun 1617 geboren, war dort Chorknabe, besuchte später das College in Meaux und trat dann in das Seminar *Saint Sulpice* in Paris, um seine theologischen Studien zu vollenden, bildete sich jedoch gleichzeitig in der Musik aus. 1640 wurde er Organist dieses Seminars und 1667 Hoforganist und Musikmeister der Königin. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, doch weiss man, dass er 1701 noch lebte. Von seinen zahlreichen theoretischen und geschichtlichen Werken, die Fétis (*»Biographie universelle des musiciens«*) anführt, seien hier die bemerkenswerthesten genannt: 1) *»La gamme du si; nouvelle Méthode pour apprendre à chanter sans muances«* (Paris, Ballard, 1646.

in 8°); eine 2. Aufl. ebendas. 1661; eine dritte 1666 unter dem Titel: »*Méthode facile pour apprendre à chanter en musique*«; 4. Aufl. ohne Namen des Autors unter dem Titel: »*Méthode facile pour apprendre à chanter en musique*« (Paris, 1696); 2) »*Dissertation sur le chant grégorien par le sieur Nivers, organiste de la chapelle du roi et maistre de la musique de la reine*« (Paris, au dépens de l'auteur, 1683, in 8° 216 S.); 3) »*Graduale romanum juxta missale Pii Quinti pontificis maximi authoritate editum. Cujus modulatio concinne disposita; in usum et gratiam monalium ordinis Sancti Augustini. Opera et studio Guillelmi Gabrielis Nivers, christianissimi regis capellae musices nec non ecclesiae Sancti Sulpicii parisiensis organistae*« (Paris, chez l'auteur, 1658); 4) »*Antiphonarium romanum juxta Breviarium Pii Quinti etc.*« (ebendas. 1658); 5) »*Passiones D. N. J. C. cum benedictione cerei paschalis*« (Paris, Ballard, 1670); 6) »*Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église etc.*« (Paris, chez l'auteur, 1665).

No, s. Non.

Nocturn, *cantus nocturnus*, sind bestimmte Gesänge des katholischen Cultus, die ursprünglich in der Nacht gebetet oder gesungen wurden, wie es auch heute noch in einzelnen Klöstern der Fall ist. Jetzt bezeichnet man bestimmte Abschnitte mit diesem Namen. Das Festofficium enthält drei Nocturnen, das Ferialofficium und die einfachen Feste (*festorum simplicium*) nur einen. Sie bestehen, an das Invitatorium und den Hymnus anreihend, aus drei Psalmen mit den Antiphonen und den Responsorien. Den Beschluss macht, gewisse Zeiten ausgenommen, das *Te deum laudamus.*

Nocturne oder *Nocturno* heisst ferner eine, von Field und Chopin zum Kunstwerk ausgebildete Clavierform träumerisch-schwärmerischen Charakters, die seitdem sehr beliebt geworden ist.

Noël (franz.), ursprünglich so viel als volksthümliches Weihnachtslied, welches in früheren Jahrhunderten in Frankreich anfangs in der Kirche, später auch ausserhalb derselben in der Weihnachtsnacht gesungen wurde. Ueber den Ursprung des Wortes Noël sind unter den französischen Gelehrten die verschiedensten Anschauungen verbreitet. Die einen halten es für ein corrumpirtes »Emmanuel«, andere leiten es von *natale* her. Die Geschichte bestätigt nur, dass es bei öffentlichen Handlungen und Festen dem Volk als Ruf und Ausdruck der Freude diente. »Bei der Krönung Karl's VII., so wird berichtet, schrie alles Volk »Nouël«, und bei dem Geschmetter der Trompeten glaubte man, die Wände des Domes würden einstürzen«. Auch die Taufe Karl's VI. und die Rückkehr des Johann von Burgund begleitete die Menge mit dem Freudengeschrei »Nouël«. Die Entstehung der Noëls als volksthümliche Weihnachtslieder hat denselben Ursprung, wie alle Volkspoesie seit der Verbreitung und Befestigung des Christenthums in den verschiedenen Ländern. In der Kirche war der Antheil des Volkes am Gesange überall auf das geringste Maass beschränkt worden, es war dies zumeist dadurch geboten, dass er in einer fremden Sprache, der lateinischen, abgehalten wurde, die das Volk nicht verstand. Dabei war doch auch wieder andererseits die Gesangslust mächtig geweckt worden, und das Volk fröhnte ihr bald mit Eifer ausserhalb der Kirche; neben den weltlichen entstanden auch geistliche Volkslieder und es lag nahe, dass das Fest der Freude, das auch die niedersten Hütten mit seinem wunderbaren Schein erhellte, das Weihnachtsfest, hauptsächlich den Stoff für diese religiösen Volkslieder gab. So entstanden in Frankreich durch mehrere Jahrhunderte eine Menge solcher Weihnachtslieder — Noëls — und mit der Weise verbreitete sich auch der Name nach England. Unter der Regierung der Königin Elisabeth erschien eine ganze Sammlung derselben, 1521 durch William Worde gedruckt. Später behielt man nur die Form dieser Noëls bei und gab ihnen auch einen anderen Inhalt; man besang in ihnen nicht mehr nur die Geburt des Herrn, sondern auch politische Ereignisse »*Noël politique*«, oder schmeichelte den Herrschern Frankreichs, »*Noël royal*«.

Nohl, Ludwig, Dr., sagt in seiner Ansprache (die in Chr. Fr. Müller's Hofbuchhandlung zu Karlsruhe erschienen ist) zur Eröffnung seiner Lehrthätigkeit als Docent »für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst« an der grossherzogl. Polytechnischen Schule zu Karlsruhe am 17. Novbr. 1875 zu seinen Hörern, dass er 1831 in einer kleinen Fabrikstadt des protestantischen Theils von Westphalen geboren sei. Den Tag seiner Geburt verschwieg er. Nachdem der Knabe N. aus der höheren Bürgerschule in eine gleich kleine, nichtgenannte Rheinstadt aufs Gymnasium versetzt war, später seine Universitätsstudien absolvirt, als Jurist es bis zum Referendar gebracht, dann umgesattelt, praktischer Musiker und Musiklehrer, Dr. der Philosophie und 1860 Privatdocent für »Geschichte und Aesthetik der Tonkunst« an der Heidelberger Universität geworden, unternimmt er eine grosse Reise in's Ausland und geht über Paris, Genua, Neapel und Rom nach München. Von 1865 ab hier in gleicher Eigenschaft als Privatdocent und Professor wirksam, eröffnet er 1875 seine Karlsruher Thätigkeit wie vorn angedeutet. N. hat als Musikliterat sehr viel geschrieben, wenn auch nicht mit Erfolg für die objective musikalische Wissenschaft. Die sich für die Nohl'schen Arbeiten Interessirenden verweisen wir auf den Artikel Literatur des VI. Bandes dieses Lexikons. Th. R.

Nohr, Christian Friedrich, Violinvirtuos und Concertmeister beim Herzog von Sachsen-Meiningen. In Langensalza in Thüringen ums Jahr 1800 geboren, zeigte N. schon im frühesten Knabenalter lebhaften Hang zur Musik. Sein Vater war Tuchmacher, spielte zwar ein wenig irgend ein Instrument, hatte jedoch keine Zeit, der Neigung des Knaben Rechnung zu tragen, so dass derselbe zuerst auf sich selbst angewiesen war. Später erhielt er etwas Unterricht im Flöten- und Violinspiel. Als der Knabe acht Jahr alt war, unternahmen Vater und Sohn eine längere Reise als wandernde Musikanten und hier hatte er das Glück, von der Prinzessin von Lobenstein bemerkt zu werden, die ihm die Mittel gewährte, sich der Musik zu widmen. Er erhielt bei dem Stadtmusikus Lindner Unterricht, trat mit 15 Jahren als Hautboist in ein sächsich-gothaisches Regiment und machte hier den Feldzug der Alliirten gegen Frankreich mit. Aus Gesundheitsrücksichten vertauschte er das Horn mit der Flöte, erhielt aber 1821 seinen Abschied mit Pension. Nun machte er von seiner Freiheit insofern Gebrauch, als er bei Spohr Violin-Unterricht nahm und unter Hauptmann's und Baurbach's Leitung Harmonie und Contrapunkt eifrig studirte. N. wurde später Kammervirtuos am gothaischen Hofe und bald darauf Concertmeister der herzogl. Kapelle in Sachsen-Meiningen. Er liess sich beifällig in Concerten in Frankfurt, München, Leipzig und anderen Städten hören. Seine Opern »Der Alpenhirt«, »Liebeszauber«, »Die wunderbaren Lichter« wurden mit Erfolg (1832 bis 1833) in Leipzig, Gotha, Meiningen aufgeführt. Ausserdem componirte er eine Sinfonie, Quintette, zwei Quartette u. s. w. Er starb im October 1875 in Meiningen.

Noire (franz.) heisst die Viertelnote.

Nola, Giovanni Dominic **de,** Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts. Er war in Neapel ums Jahr 1575 an der Kirche Annunciata Kapellmeister; vielleicht ist der Name Nola nur der seines Geburtsorts, wie aus dem Titel einer fünf- und sechsstimmigen Motettensammlung hervorgeht: »*D. Joannis Domini juvenis a Nola Magistri Cappellae Sanctissimae Annunciatae Neapolitanae cantiones, vulgo Motecta appellatae, quinque et sex vocum viva voce ac omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, quam novissime editae liber primus*« *(Venetis, apud Josephum Gulielmum Scottum* 1575). Nach der Angabe von Fétis befinden sich unter dem Namen Nola's in der Münchener Bibliothek: 1) *Canzone villanesche a* 3 *voci* (Venedig, 1545); 2) *Vilanella alla Napolitana a* 3 *e* 4 *voci* (ebend. 1570 in 4°). Auch enthält eine Sammlung: »*Primo libro della Muse, a* 4 *voci; Madrigali ariosi di Antonio Barre, ed altri diversi autori*« *(Rome,* 1555) und eine andere: »*Spoglia amorosa, Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici, nuovamente post in luce*« (Venedig, 1585) Stücke von Giv. Dom. de Nola.

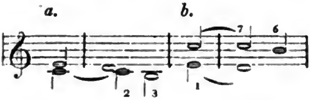
Noli me tangere ist ein Nebenregister, welches, wie der Exaudore (letzterer ist ein Zug, der nur der Symmetrie wegen da ist, um eben auf beiden Seiten gleichviel Register zu haben) und der Fuchsschwanz (bei welchem, sobald das Register von einem neugierigen Menschen herausgezogen wurde, dem Betreffenden ein wirklicher Fuchsschwanz ins Gesicht sprang) verschwinden muss.

Nomos (griech.), ursprünglich das Gesetz. Unzweifelhaft ist, wie bei dem Artikel Deutsches Lied gezeigt wurde, die metrische Form der Sprache älter als die Prosa und so ist es auch erklärlich, dass, wie uns berichtet wird, die frühesten Staatsgesetze der Griechen in metrischer Form abgefasst waren und namentlich vor Erfindung der Schreibekunst, wie gewiss auch noch lange nachher durch Poesie und Musik weiter verbreitet wurden, was Aristoteles ausdrücklich bestätigt. Dem entsprechend nannte man die besonderen Formen, in denen dies geschah, Nomoi (*νόμοι*) und nach Plutarch regelten die Dichter lange Zeit noch die Metra ihrer Verse nach ihnen. In natürlicher Folge bezeichnete man damit dann fernerhin gewisse metrische, dem Dithyrambos verwandte Formen, die ohne Strophe und Gegenstrophe in Einem Zuge recitirt wurden und endlich ging der Name auch auf Instrumentalsoli über, die man mit Flötennomos, Khitarennomos und dergleichen bezeichnete. Eben so nahe lag es endlich, auch die verschiedenen Tonarten mit Nomoi zu bezeichnen, denn diese wurden zum feststehenden Gesetze für die Melodiebildung der Griechen, so weit man von einer solchen überhaupt sprechen darf. Mit der Tonart war hauptsächlich die ganze Weise des Vortrages in bestimmte Grenzen gebannt, wie durch ein feststehendes Gesetz.
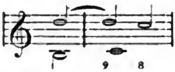
Non, auch *no* (latein. und ital.), nicht, wird in Verbindung mit anderen Wörtern häufig als Vortragsbezeichnung gebraucht: *non molto,* nicht sehr; *non troppo,* nicht zu sehr; *Allegro ma non troppo,* schnell, doch nicht zu sehr.

None (franz. *Neuvième*), der neunte Ton vom Grundton, ist in unserem Tonsystem, das ja nur die Töne von der ersten bis zur achten Stufe in sich begreift, die Wiederholung der zweiten Stufen in der höhern Octave und sie wird als solche innerhalb desselben nur so behandelt, allein die harmonischen Beziehungen der None sind andere, als die der Sekunde. Bei der Sekunde dissonirt das untere Intervall und bedarf der Auflösung *(a)*, es erscheint als die Umkehrung der Septime *(b)*:

a. *b.*



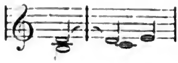
Bei der None ist das obere Intervall dissonirend und bedarf der Auflösung:



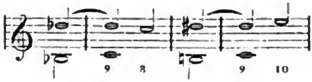
In dem nachfolgenden Beispiel
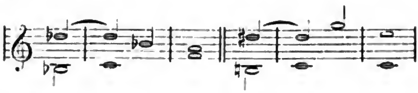


erscheint d₁ der Oberstimme nur nach der Unterstimme gemessen als None, allein es ist es nicht, sondern vielmehr die, um eine Octave in die Höhe versetzte Sekunde, wie das erste Beispiel zeigt. Auch der umgekehrte Fall ist möglich, dass das Stimmenverhältniss eine Secunde ist, das Intervall aber wie eine, um eine Octave tiefer versetzte None behandelt wird, wie im folgenden Beispiel:



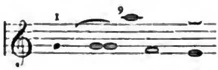
Hiermit ist zugleich die Auflösung der None angedeutet: sie kann steigen und auch fallen, dies gilt indess nur von der grossen None, die kleine fällt, während die übermässige steigt:



Selbstverständlich kann diese Auflösung auch verzögert und dadurch anders gewendet werden:



Die sämmtlichen Beispiele zeigen, dass die None, rein melodisch betrachtet, als Vorhalt einzuführen ist; sie frei einsetzen zu lassen, und namentlich als melodisches Intervall

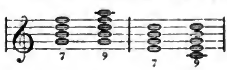


ist äusserst bedenklich und nur in einzelnen Fällen, wennb esondere Effecte erzielt werden sollen, zulässig. In ihrer harmonischen Einführung erzeugt die None einen neuen Accord, den

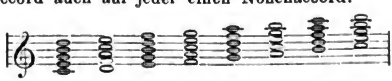
Nonenaccord, er ist ein Fünfklang und wird, wie der Dreiklang und der Vierklang (der Septimenaccord) durch den Aufbau von Terzen gewonnen. Wie dem Dreiklang noch eine Terz nach oben oder auch nach unten zugefügt werden muss, damit man den Septimenaccord gewinnt:



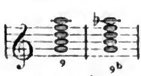
so gewinnt man den Nonenaccord durch Hinzufügung einer neuen Terz zu diesem:



dem entsprechend erhalten wir natürlich, wie auf jeder Stufe der Tonleiter einen Septimenaccord auch auf jeder einen Nonenaccord:



Wie an dem eigentlichen harmonischen Gestaltungsprocess indess nur der Dominantseptaccord Theil nimmt, so auch nur der, von ihm abgeleitete Nonenaccord, der, weil er die grosse None enthält, auch grosser Nonenaccord heisst *(a)*, und ihm gesellt sich noch der kleine Nonenaccord, mit kleiner None zu *(b)*:

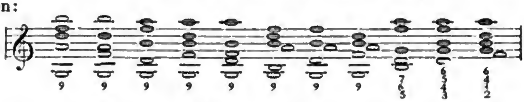


a. b.

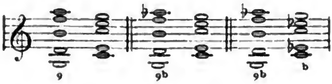
Beide sind dem entsprechend selbst als Grundaccorde an Stelle des Dominantseptimenaccordes zu brauchen; doch ist das schon mit einigen Unbequemlichkeiten verknüpft, indem sich beide nicht, wie der Septimenaccord, in allen Lagen gut verwenden lassen. Durch Versetzung der Intervalle werden aus Nonen und Septimen Sekunden und diese treten in einzelnen Lagen des Accordes so nahe an einander, dass sie verwirrend in einander fliessen:



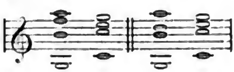
Diese Versetzungen können immer nur in den weitern Lagen, so dass nicht mehrere Sekunden übereinander zu stehen kommen, erfolgen; ebenso die Umkehrungen:
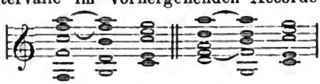


Wie der Septimenaccord müssen beide Nonenaccorde, der grosse wie der kleine, regelmässig aufgelöst werden. Diese Auflösung erfolgt wie beim Septimenaccorde; die diesem angehörigen Intervalle folgen natürlich ihrem Zuge und das fünfte Intervall, die None, findet ihre Consonanz, indem sie eine Stufe abwärts nach der Quint des consonirenden Dreiklangs sich wendet:



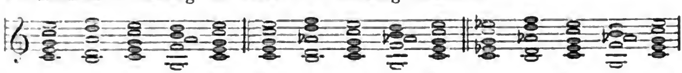
Hierbei ist zu beachten, dass die Quint, wenn sie unter der None liegt, steigen muss, um verbotene Quintfortschreitungen zu vermeiden. Bei der vierstimmigen Verwendung der Nonenaccorde bleibt zunächst die Quint aus, wie beim Septimenaccorde, doch darf unter Umständen auch die Septime fehlen, weil diese durch die None ersetzt wird:
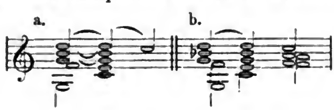


Die Verknüpfung der beiden Nonenaccorde mit den übrigen Accorden erfolgt wie beim Septimenaccord. Die correkteste Verbindung ist natürlich die, wenn die dissonirenden Intervalle im vorhergehenden Accorde Consonanzen waren:



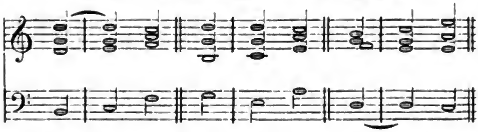
Allein wie für den Dominantseptimenaccord so ist auch für den Nonenaccord der tonische Dreiklang die beste Vorbereitung desselben:
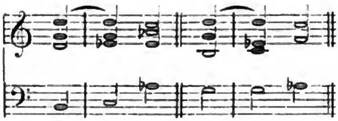


Nur in dieser Einführung, zunächst als Stellvertreter für den Septimenaccord, erlangt der Nonenaccord selbständige Bedeutung, sonst ist er nur Vorhaltsaccord, ohne am Harmonisationsprocess Antheil zu nehmen:

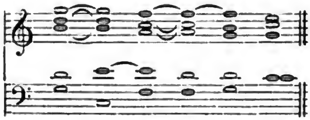


Nur im zweiten Falle *(b)* ist der Nonenaccord als selbständiger Accord zu betrachten, weil er einen neuen bedingt; im ersten *(a)* hält er nur die Auflösung als Vorhaltsaccord auf. In diesem Sinne können auch die Dreiklänge mit vorgehaltener None eine Art selbständiger Bedeutung gewinnen:



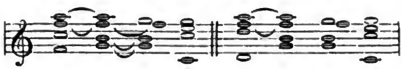


Im Grunde sind diese Accorde indess nichts weiter als Vorhaltsaccorde. Dies gilt auch von den andern, aus den übrigen leitereigenen Septimenaccorden hergeleiteten Nonenaccorden, die vorwiegend aus Vorhalten und deren freier Auflösung entstehen:
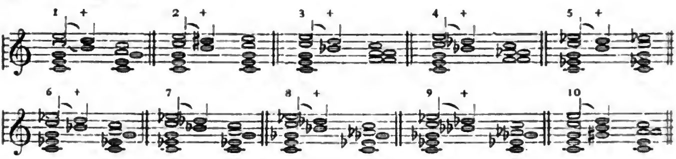


Dasselbe gilt auch von den

Nonenseptimenaccorden, die aus Grundton, Terz, Septime und None bestehenden Vierklänge, die nur als Vorhaltsaccorde auftreten, so dass None und Septime immer regelmässig vorbereitet sind:



Wie der vom kleinen Nonenaccord abgeleitete verminderte Septimenaccord ein bequemes Mittel für die Modulation bietet, ist schon unter dem betreffenden Artikel gezeigt worden. Die übrigen möglichen Nonenaccorde nehmen nicht an der Begründung des Harmoniesystems Theil, sondern nur an der individuellen Ausstattung desselben:



Von den hier verzeichneten zehn Nonenaccorden, in der natürlichsten Weise eingeführt, haben nur die beiden vorher behandelten, die Dominante, der grosse und kleine Nonenaccord (Beispiel 3 und 4) selbständigere Bedeutung, die anderen sind nur Durchgangsaccorde. Dass sie bei freierer Behandlung auch zu Modulationszwecken benutzt werden können, ist selbstverständlich; allein sie gewinnen auch dann noch nicht die zwingende Gewalt jener beiden. Der Versuch, sie als selbständige Accorde wirken zu lassen, wird immer nur unter ganz beson-

dern Fällen von Erfolg sein; sie trüben namentlich in ihrer häufigeren Verwendung den Eindruck und stören leicht die einheitliche Stimmung.

Nonett, ein Tonstück für neun Singstimmen oder neun, möglichst selbständig geführte Instrumente. Ein, für beispielsweise zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und Horn, also neun Instrumente geschriebenes Tonstück bezeichnet man in der Regel nicht mit diesem Namen, weil die zweiten Instrumente eine selbständigere Führung nur in den seltensten Fällen zulassen; diese Zusammenstellung von Instrumenten fällt unter den Begriff Harmoniemusik, bei welcher weniger Individualisirung, als Gesammtwirkung erfordert wird. Treten dagegen zu den vier Streichinstrumenten nur eine Flöte, Oboe, Clarinette, ein Fagott und ein Horn hinzu, so ist die selbständige Führung jedes einzelnen Instruments möglich und eine solche Zusammensetzung für die Ausführung eines Nonetts günstig. Diese Bezeichnung gilt dann aber auch für die Form des betreffenden Tonstücks; wie beim Quartett, Quintett, Sextett u. s. w. ist diese, die grosse Sonatenform, aus Allegro, Adagio oder Andante, Menuett oder Scherzo und Finale (Rondo) zusammengesetzt. Obgleich das Pianoforte mehrstimmig behandelt wird, gilt es doch, wenn es zu solchem Verein mit anderen Instrumenten zusammentritt, nur für eine Stimme, so dass, wie zum Trio, ausser ihm noch zwei, zum Quartett noch drei u. s. w., zum Nonett noch acht andere selbständige Instrumente gehören, also jener oben erwähnte Instrumentenverein ohne Horn, oder acht Streichinstrumente u. s. w.

Norcome, Daniel, Componist und Sänger der königl. Kapelle in Windsor während der Regierung Jacob's I. Wie aus unzweifelhaften Dokumenten hervorgeht, heisst er eigentlich Norcum und ist in Windsor 1576 geboren. Er wurde 1602 aus Religionsursachen verbannt und trat in die erzbischöfliche Kapelle des Gouverneurs der Niederlande als Instrumentalist, an welchem Platze er sich ums Jahr 1647 noch befand. Ein Madrigal für fünf Stimmen von ihm: »*With Angels face and brightness*« ist in die Sammlung ausgewählter Stücke von Morley 1601 »*The Triumph of Oriana*« aufgenommen.

Nordt, Wolfgang Heinrich, Orgelbauer, wurde zu Frankenhausen (Schwarzburg-Sondershausen) Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Dieser geschickte Mann hat in Thüringen eine beträchtliche Anzahl guter Orgeln gebaut, ganz besonders aber sich durch seine Erfindung der sogenannten »*Traversa*« einen besonderen Ruhm unter den Orgelbauern erworben. Er starb nichts desto weniger in Armuth in seinem Geburtsorte im J. 1754. Von seinen grösseren Orgeln können namentlich folgende angeführt werden: 1) in der Schlosskapelle zu Sondershausen 1724, ein Werk von 26 Stimmen für drei Manuale und Pedal mit vier Bälgen. Die drei Manuale, welche alle drei zusammengekoppelt werden können und wovon das mittlere noch ausserdem einen Koppelzug für das Pedal hat, gehen von *C, D, Dis, E* u. s. w. bis ins dreigestrichene *c, cis, d.* Das ganze Werk steht im Kammerton, kann aber vermittelst eines Zugs für die Manuale und eines anderen für das Pedal sogleich in den Chorton transponirt werden. In dem Ober- und Hauptmanuale befindet sich auch die von ihm erfundene »*Traversa*«, 8 Fuss, sowie ein Pedal von 16 Fuss; 2) das Werk zu Greussen bei Sondershausen 1728, von 33 Stimmen für drei Manuale und Pedal; 3) das Werk in der Bergkirche zu Frankenhausen 1734, mit 25 Stimmen, u. a.

Normalton, auch Stimm- oder Gabelton, in Frankreich *Diapason* (s. d.) genannt, ist der, als Maass für die absolute Höhe der Töne angenommene Ton, dessen Schwingungen zu diesem Zwecke genau festgestellt werden. Für den Gesang ist ein solcher Normalton nicht nothwendig; weil bei der Menschenstimme die Töne nicht feststehen, wie bei den meisten Instrumenten, so brauchen sie nicht erst unter einander nach einem angenommenen Stimmton abgestimmt zu werden. Während der Jahrhunderte der Entwickelung des Gesanges hatte man daher auch nicht das Bedürfniss nach einem Normalton; kaum nach einem Instrument den Ton anzugeben. Der Dirigent wählte diesen mit Rücksicht

auf die Leistungsfähigkeit seiner Sänger. Bei den Instrumenten wird dagegen die Höhe des Tons durch die Länge und Stärke der Saiten und deren Spannung, durch die Weite und Länge der Röhren, durch die Lage der Klappen und Löcher, wie durch andere rein mechanische Ursachen bedingt, so dass es hierbei nothwendig wird, die Schwingungsverhältnisse der Töne unter einander genau zu berücksichtigen. Sollen die Instrumente unter einander stimmen, so müssen sie alle nach einem Normalton abgestimmt werden. Man bediente sich früher hierbei der Stimmpfeifen, jetzt sind die Stimmgabeln üblicher, diese geben in der Regel *a*^{1} an. Die Stimmpfeifen waren so eingerichtet, dass man sie verkürzen und verlängern konnte, wodurch man verschiedene feststehende Töne erhielt. In der Annahme eines bestimmten Normaltons für alle musicirenden Völker ist übrigens noch keine Einigung erzielt worden, obgleich wiederholt Vorschläge und Versuche hierzu gemacht worden sind. Um 1700 fand Sauveur das *a*^{1} von 810 Schwingungen; später war es schon bis 820 und 850 in die Höhe gegangen. 1833 fand Scheibler in Paris Stimmgabeln von 853 bis 881 Schwingungen, in Berlin 883, in Wien 867 bis 890. Lissajous endlich stellte 1857 fest, dass das *a* der Grossen Oper in Paris mit 896, im Berliner Opernhaus mit 897, in Mailand (in der Scala) mit 903 und in London mit 910 Schwingungen normirt war. Von Sauveur wurde auch bereits der Vorschlag zur Einführung eines Normaltons gemacht. Er brachte ein *a*^{1} von 800 Schwingungen in Anregung, entschied sich aber später für *c*^{1} von 512 Schwingungen, bei dessen Annahme $a^1 = 853^1/_3$ Schwingungen macht. Dies *c* wurde auch von Chladni angenommen, es heisst das *C* der Physiker. Die Versammlung der Naturforscher zu Stuttgart 1834 entschied sich für ein Normal-*a*^{1} von 880 Schwingungen; es ist das deutsche *A*^{1}. In Frankreich wurde durch Dekret vom 16. Febr. 1859 das Normal-*a*^{1} — der Diapason — auf 870 Schwingungen festgesetzt. Die Londoner Commission vom J. 1872 nahm ein *c*^{1} von 528 Schwingungen an, das einem *a*^{1} von 880 Schwingungen entspricht. Ch. Meerens hat in verschiedenen Schriften für einen Diapason von 864 Schwingungen mit gewichtigen Gründen plaidirt und König in Paris darnach eine Scala in 65, von 8 zu 8 Schwingungen steigenden Stimmgabeln angefertigt. Hierbei sei noch bemerkt, dass wir nach ganzen Wellen (Schlägen) zählen, die bei den Franzosen zwei Schwingungen sind, so dass wir nicht 880, sondern 440, oder nicht 864, sondern 432 Schwingungen für *a*^{1} annehmen.

Normaltonart ist unsere *C-dur*tonart (und dem entsprechend auch die *A-moll*tonart), weil wir die anderen Tonarten genau nach diesen construiren. Es ist an den entsprechenden Orten nachgewiesen worden, dass die Griechen und noch viele Jahrhunderte nachher auch die christlichen Völker eine Reihe selbständiger Tonarten ausbildeten, deren jede sie auch transponirt verwendeten, ohne aber diese Transposition zum System zu erheben. Jede einzelne Tonart war zunächst abweichend construirt, konnte aber als Normaltonart vermittelst der Transposition von jedem einzelnen Ton aus erzeugt werden. Dies Verfahren ergab dann die Grundlage des neuen Musiksystems seit der Reformation. Die *C-dur*tonart wurde zur Normaltonart und ihre Verhältnisse wurden genau auf die anderen, von jedem anderen Ton der chromatischen Tonleiter aus construirten Tonart übertragen. Dem entsprechend gewann auch die parallele *A-moll*tonart die Bedeutung der Normaltonart für die anderen *Moll*tonarten. Demnach ist die *C-dur*tonleiter auch die

Normaltonleiter, wie die *A-moll* für alle übrigen Tonleitern. Die Intervallenverhältnisse derselben werden von den anderen Tönen ausgehend genau nachgeahmt, und wie dadurch die Versetzungszeichen nothwendig werden, ist in den Artikeln Tonleiter und Tonart nachgewiesen.

Normand, L'abbé Theodule Elzear Xavier, in der musikalischen Literatur gekannt unter dem Pseudonamen Theodore Nisard, ist am 27. Jan. 1812 zu Quaregnon nahe bei Mons, geboren. Sein Vater war hier Gemeindelehrer, erhielt aber später von König Ludwig XVIII. in Lille das Amt

eines Taxators. In dieser Stadt begann Normand auf der Akademie seine musikalischen, und auf dem College seine literarischen Studien, und machte bereits im ersten Jahre derselben so bedeutende Fortschritte, dass er in Cambrai um einen Platz als Chorknabe an der Kathedrale concuriren konnte und denselben auch erhielt. Während er seine klassischen Studien fortsetzte, übte er auch die Musik und gelangte bald dahin, mit Leichtigkeit vom Blatt zu musiciren. Um das Jahr 1823 kam ein guter Violoncellist und Componist, ein Schüler von Fétis, Saint Armand, nach Cambrai, der dem jungen Normand Unterricht auf dem Cello ertheilte. Das Studium dieses Instruments setzte N. auch auf der Musikschule in Douai fort, die er während dreier Jahre (1827 bis 1829) frequentirte und an welcher er innerhalb dieser Zeit mehrere Preise erwarb. Von da an mussten die musikalischen Uebungen vorläufig in den Hintergrund treten, denn N. vollendete seine philosophischen und rhetorischen Studien, da er entschlossen war, sich dem geistlichen Stande zu widmen. Er bezog 1832 das Seminar von Meaux und wurde später in das Seminar zu Tournai aufgenommen. Nach einem Aufenthalt von drei Jahren daselbst wurde ihm am 19. Decbr. 1835 von dem Bischof der Diöcöse die Priesterwürde ertheilt und er als Vicar nach Senesse im Distrikt Nivelles geschickt. Vier Jahre später trat er als Vorsteher in das College von Enghien. Die unterbrochenen Studien der Musik betrieb er nun wieder mit Vorliebe und die Unterweisung in der Harmonielehre, die er von Victor Lefèbvre erhalten, regten ihn zu den ernstesten Studien in dieser Wissenschaft an. Er bemächtigte sich der Lehrbücher von Catel, Langle, Albrechtsberger, Reiche u. A., und die Frucht dieser Studien war ein Werk: »*Manuel des organistes de la campagne (Bruxelles, Detrie-Pomson* 1840, *in fol. oblong.)*. Es enthält Anleitungen über Kirchengesang, über Orgelspiel, Begleitung zum Gesange und verschiedene Orgelstücke u. s. w. In demselben Jahre noch veröffentlichte er: »*Le bon Ménestrel, choix de romances à l'usage des maison religieuses d'éducation*«. Unter: »Th. Huysman« publicirte N. im Novbr. 1837 in der »*Revue de Bruxelles*«, deren Mitredakteur er war, einen Artikel: »*De l'influence de la Belgique sur l'origine et les progrès de la musique moderne*« und 1842 finden wir ihn in Paris unter dem angenommenen Namen Théodore Nisard die Stelle eines Kapellmeisters und Organisten an der Kirche Saint Gervais bekleiden. Das nächste seiner literarischen Erzeugnisse ist eine Schrift: »*Du plain-chant parisien. Examen critique des moyens les plus propres d'ameliorer et de populariser ce chant*« *(adressé a monseigneur l'Archevêque de Paris in* 8° *de* 32 *p.)*. Hierauf verband er sich mit dem Buchhändler Alexandre Le Clerq zu einer neuen Ausgabe des Werkes des P. Jumilhac über den Kirchengesang, welches unter folgendem Titel veröffentlicht wurde: »*La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Père de l'Église, et des plus illustres musiciens; entr'autres de Guy Aretin, et de Jean des Murs, par Dom Jumilhac, bénédictin de la congrégation de Saint Maux*« (1 *vol. grand in* 4° *nouvelle édition par Théodore Nisard et Alexandre Le Clerq; Paris,* 1847*)*. Diese Ausgabe ist nach Angabe der Herausgeber genau nach der von Louis Bilaine 1672 angefertigt; sie ist aber mit zahlreichen Anmerkungen versehen, von welchen Nisard eine der ausführlichsten in einem Separat-Abdruck unter dem Titel: »*De la notation proportionelle du moyen âge*« *(Paris, chez l'auteur* 1847 *in* 12 *de* 23 *p.)* veröffentlichte. Eine Anzahl Aufsätze, welche um diese Zeit in verschiedenen Zeitschriften erschienen, wurden vereinigt unter dem Titel: »*Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe*« herausgegeben. Unter Mitarbeiterschaft von M. Joseph d'Ortigue verfasste er ferner das: »*Dictionnaire liturgique, historique et practique du plain-chant et de musique d'Église au moyen âge et dans les temps modernes*« (Paris, 1854, vol. gross Format in 8° 546 Spalten). Diesem Werke folgte 1856: »*Etudes sur la restauration du chant gregorien au dix neuvième siècle*« *(Rennes, Vatar,* 1856, *in* 8° *de* 514 *p.)*. Nachdem der fleissige

Mann noch die Vorbereitung einer neuen Auflage der »*Graduale*« und »*Vesperal*« übernommen, schickte er sich zur Herausgabe einer Zeitschrift: »*Revue de musique ancienne et moderne*« an; die erste Nummer erschien am 1. Jan. 1856 und die letzte zum Schluss desselben Jahres als Nummer 12. Eine der besten historisch kritischen Sachen, die er darin mittheilt, ist: »*Francon de Cologne, son siècle, ses travaux et son influence sur la musique mesurée du moyen âge*«. Von seinen Werken sind ferner noch anzuführen: »*Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires*« (Rennes, Vatar, 1855, in 12° 72 p.) und »*Méthode populaire de plain-chant romain et petit traité de psalmodie approuvés par l'autorité ecclesiastique et publiés par E. Repos*« (Paris, E. Repos, 1857, in 16° 54 p.), bei welchem Nisard wieder anonym erschien, und noch zwei Werke 1) »*L'Accompagnement du plain-chant sur l'orgue etc.*« (Theodore Nisard, Paris, 1860); 2) »*Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue d'après le maitres des* 15 *et* 16 *siècles etc.*« (Paris, Repos, 1860). N. hat sich durch seine Werke in die Reihen der ersten Musikschriftsteller gestellt. Namentlich ist das erwähnte Dictionnaire mit Fleiss und grosser Sachkenntniss ausgeführt. Nicht minder werthvoll sind seine Arbeiten über den Chorgesang *(plain-chant)*.

Normann, L., geboren am 28. August 1831 in Stockholm, wurde hier der Schüler des trefflichen Liedercomponisten Lindblad und besuchte dann Anfang der fünfziger Jahre das Conservatorium in Leipzig. Er ging darauf wieder nach seiner Vaterstadt zurück, wurde 1857 Lehrer der Composition an der königl. Musik-Akademie in Stockholm und 1861 königl. Kapellmeister. Seit 1864 ist er mit Wilhelmine Neruda, der vortrefflichen Violin-Virtuosin, verheiratet. Seine Compositionen, Clavierstücke, wie Werke für Kammermusik, gehören mit zu den vortrefflichsten Erzeugnissen der Neuzeit.

Norris, Charles, Musiklehrer und Tenorsänger, ist in Salisbury 1740 geboren. Er war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und lebte später in Oxford als Gesanglehrer und Organist. Als trefflicher Oratoriensänger wurde er oft nach London berufen, um dort in den Oratorien die Tenorsoli zu übernehmen. 1789, bei einer Gedächtnissfeier Händel's, als seine Stimme durch Krankheit schon abgenommen hatte, sang er zum letzten Mal. Er starb den 5. Septbr. 1790. N. spielte mehrere Instrumente und hat bei Rolfe in London acht Canzonetten mit Pianobegleitung veröffentlicht.

North, Franz, Ritter und Grosssiegelbewahrer von Grossbritannien, wurde zu Rongham in der Grafschaft Norfolk gegen 1640 geboren. Nachdem er die Universität Cambridge absolvirt hatte, wurde er Advokat, erlangte aber nach und nach die höchsten Staatsämter. Er war leidenschaftlicher Musikliebhaber, spielte gut Lyraviol und Bassviol, besondere Arten der Viola da Gamba, und sang mit Leichtigkeit vom Blatt. Er schrieb eigenhändig eine grosse Anzahl italienischer Gesänge und Duette ab, um sie mit seinem Bruder (s. unten) durchzusingen. Auch in der Composition versuchte er sich; er schrieb mehrere zwei- und dreistimmige Sonaten, die aber Manuscript blieben. Ohne Nennung seines Namens erschien von ihm im Druck »*A Philosophical Essay on Music*« (1677, in 4° 35 S.). Er starb auf seinem Schlosse Wroxton bei Branbury am 7. Septbr. 1685.

North, Roger, Bruder des Vorigen, wurde 1644 ebenfalls in Rongham geboren, war General-Procurator des Königs, und gleich seinem Bruder ein Verehrer der Tonkunst. Er sang, wie schon angeführt, spielte aber auch gut Orgel, nnd liess sich in seinem Hause in Norfolk eine von Schmidt gebaute Orgel aufstellen, die von seltener Schönheit gewesen sein soll. Dieser Musikfreund hat auch ein Manuscript verfasst, welches Daten über alle berühmten englischen Musiker von 1650 bis 1680 enthält. Es vererbte sich von Kind auf Kindeskind und gelangte zuletzt in die Hände des Organisten Thowshend Smith, welcher es der musikalisch antiquarischen Gesellschaft zur Verfügung stellte; der eine Theil des Manuscripts, diese historischen Notizen enthaltend,

gelangte, schön ausgestattet, in kleiner Zahl zum Abdruck, der Titel ist: »*Memoirs of Music of the Hon. Roger North, attorney generel of James II. Now first printed from the original Ms. and edited, with copious notes, by Edward F. Rimbault etc.*« (London, Georg Bell, 1846, 139 S. mit dem Portrait Roger North).

Nota abjecta, verworfene Note; eine im strengen Satze nicht erlaubte durchgehende Note.

Nota buona, die auf die gute Taktzeit fallende Note (Haupttakttheil).

Nota cattiva, die auf die schlechte Taktzeit fallende Note (Nebentakttheil).

Nota cambiata, Wechselnote (s. d.).

Nota caracteristica, der charakteristische Ton der Tonart, die grosse Septime, *Subsemitonium modi.*

Nota contra notam, Note gegen Note, der einfache Contrapunkt.

Nota finalis, Endnote einer Ligatur (s. Mensuralnote) oder eines Gesanges.

Nota initialis, Anfangsnote einer Ligatur (s. Mensuralnote).

Nota media, die mittlere, zwischen der *Initialis* und *Finalis* stehende Note einer Ligatur.

Nota romana, Neuma, die Notirung durch Neumen (s. d.)

Nota sostenuta, Glockenton.

Notation, die Art der Aufzeichnung der Töne in bestimmten Zeichen (s. Notenschrift).

Note sensible (empfindliche Note) nennen die Franzosen bezeichnend den Leitton oder *Subsemitonium modi.*

Noten, *Notae musicae* (latein.), *Note* (ital.), *Notes* (franz.), sind die Zeichen, durch welche die Töne angezeigt werden.

Notenbenennung, sie erfolgt in Deutschland und England mit Buchstaben, in Italien und Frankreich nach der alten *Solmisation ut (do), re, mi, fa, sol, la, si.* Die verschiedenen Werthzeichen sind:

	französisch:	englisch:
𝅝 =	*Ronde*	*Semibreve.*
𝅗𝅥 =	*Blanche*	*Minim.*
♩ =	*Noire*	*Crotchet.*
♪ =	*Croche*	*Quaver.*
𝅘𝅥𝅯 =	*Demicroche*	*Semiquaver.*
𝅘𝅥𝅰 =	*Triplecroche*	*Demisemiquaver.*
𝅘𝅥𝅱 =	*Quadruple-Croche*	*Half-Demisemiquaver.*
♭ =	*Bémoll*	*Flat.*
♯ =	*Dièse*	*Sharp.*
♮ =	*Bécarre*	*Naturel.*

Notendruck. Die, jetzt am meisten angewandten Weisen, Tonstücke durch die Presse zu vervielfältigen, sind die, des sogenannten Zinkstichs und der Typen; selten ist schon die Lithographie geworden; der sogenannte Ueberdruck aber wird meist nur bei Partituren und Stimmen angewendet. — Mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts hatte man auch mit den Noten den Versuch gemacht, sie zu drucken, wie man Schriften druckte. Jede Seite Noten wurde in eine Holzplatte geschnitten und von dieser mittelst der Buchdruckerpresse gedruckt, wie die »*Flores musicae omnis Cantus Gregoriani*« von Hugo von Reutlingen (1488) oder »*Practica musica*« von Gafor (1496). Die ältesten dieser Tafeln sind vom J. 1493 und einer der ältesten Notendrucker war jedenfalls Joh. Froschoure, der von 1496 bis 1501 zu Augsburg wirkte. Diese Holzschnitte sind meist sehr roh und plump und waren daher schon in jener

Zeit nicht sehr beliebt. Man bediente sich ihrer nur bei Werken, welche eine schnellere Verbreitung finden sollten. Die Missales und andere Sammlungen von Gesängen schrieb man lieber auf Pergament oder schönes Papier in möglichst weit sichtbaren, also grossen Noten, denn bei der Ausführung sangen die Sänger meist alle aus dem grossen Stimmbuch, das auf einem starken Pult auflag. Dies Stimmbuch wurde in der Regel mit grossem Fleiss geschrieben, mit prachtvollen Initialen und Arabesken versehen und auch im Uebrigen oft verschwenderisch ausgestattet. Im Anfange des 16. Jahrhunderts begann man dann die Weise des Druckes mit einzelnen Schriftlettern auch auf den Notendruck zu übertragen: Ottaviano dei Petruccio (s. d.), geboren zu Fossembrone 1466, war in Italien der Erste, der mit Erfolg Noten mit beweglichen metallenen Notentypen druckte. Aus den Privilegien, welche er erhielt, wie aus seiner Vorrede des »*Odhecaton*« ergiebt sich, dass »viel erfindungsreiche Männer die Sache öfter unternommen, ohne die Schwierigkeiten besiegen zu können«. Petrucci selbst bekennt, dass er bei seinen Bemühungen von Bartholomäus Budrius von Capodistria mit gutem Rath unterstützt worden sei. Doch wurden die, so gedruckten Werke noch durch den Doppeldruck hergestellt; das Liniensystem und die Noten wurden jedes besonders gedruckt; die Linien wurden von Zinn- oder Bleiplatten oder auch von Lettern zuerst abgezogen und dann erst die Noten, die Textworte und die übrigen Zeichen darauf gedruckt. Diese Drucke von Petrucci zeichnen sich durch typographische Schönheit, Sauberkeit und Deutlichkeit aus und sind äusserst korrekt ausgeführt. Das erste Werk: »*Harmoniae musices Odhecaton*« erschien am 15. Mai 1501; es ist eine Sammlung von 96 drei- und vierstimmigen Gesängen meist niederländischer Meister. In Deutschland war der Versuch, mit beweglichen Notentypen zu drucken, bei Messbüchern schon im vorhergehenden Jahrhundert gemacht worden; bei einem Würzburger Missale von 1484 sind die Choralnoten mit beweglichen Typen auf den Linien (vier) gedruckt. Erweiterte Ausbildung erhielt die Kunst des Notendrucks hier indess erst durch Peter Schöffer von Mainz, Sohn jenes Peter Schöffer, der mit Guttenberg und dann mit Fust zu Mainz für die erste Ausbildung und Ausbreitung der neuen Kunst thätig war. Das von ihm 1512 gedruckte Orgel- und Lautentabulaturbuch von Arnold Schlicke steht an typographischer Schönheit den Drucken von Petrucci durchaus nicht nach, ebenso wenig wie seine Sammlung: 62 Lieder mit Singnoten, 1. Merz 1513.

In beiden Ländern, in Italien wie in Deutschland, und dann auch in Frankreich und den Niederlanden fand diese neue Kunst des Notendrucks zahlreiche Vertreter. In Rom waren es Jakob Anton Junta; in Venedig Gardano, Ricciardo Amadino; in Deutschland: Erhard Oeglin in Augsburg, der schon 1512 »Oeglin's Samlung 49 geistliche und weltliche Lieder mit Singnoten« herausgab, Arnt von Aich in Köln, Kunigunde Hergott, Jobst und Christoph Gutknecht, Val. Neuber, Joh. von Berg, Hieronymus Formschneider, Joh. Petreius zu Nürnberg, Adam Berg zu München, Georg Rhau zu Wittenberg u. s. w.; in Frankreich: Pierre Attaignant, Jakob Modernus, Adrian de la Roy, Robert Ballard, und in den Niederlanden: Christoph Plantinus, Tylman Susato, Peter Phalesius, welche berühmte Druckereien inne hatten. Die allgemeine Verwilderung, welche im 17. Jahrhundert namentlich in Folge der grossen Kriege — in Deutschland besonders des 30jährigen — einriss, liess auch den Notendruck verwildern. Die nicht sehr zahlreichen Drucke aus den letzten zwei Dritteln des Jahrhunderts sind meist mit plumpen Typen auf schlechtes Papier und wenig correkt gedruckt. Im 17. Jahrhundert gewann der Notendruck erst wieder durch W. M. Endter zu Nürnberg (1690) und im 18. dann durch Immanuel Breitkopf zu Leipzig, der Gründer des Hauses Breitkopf und Härtel in Leipzig, erneuten Aufschwung. Nach seinem Vorgange wurde dem Notentypendruck wieder eine neue Geschichte begründet und erhielt auch der Plattendruck erhöhten Aufschwung. Jene Weise des Drucks mit Holztafeln war nie ganz verschwunden auch während der Blüthe des Typendrucks; später

hatte man die Tafeln durch Kupfer- und endlich durch Zinnplatten ersetzt, aber da man die Noten und Zeichen meist aus freier Hand einkritzelte, so waren diese eben nicht sehr correkt und sauber. Erst im Ausgange des 18. Jahrhunderts wurden die Noten mit Stahlstempeln eingeschlagen. J. Andree soll (1774) der erste gewesen sein, der diese Weise von England nach Deutschland verpflanzte. Rascher noch fand indess der von Aloys Sennefelder und dem Hofmusikus Franz Gleissner 1796 erfundene Steindruck, der seitdem durch mehrere Jahrzehnte hindurch dem Notentypendruck grosse Concurrenz machte, bis er durch den Plattenstich fast ganz verdrängt wurde. Dieser wird jetzt bei den reinen Noten-, namentlich Instrumentalwerken fast ausschliesslich zur Vervielfältigung durch die Presse angewendet. Schulwerke und überhaupt Notenwerke mit viel Text werden noch vorwiegend mit Notentypen gedruckt, weil den Text zu stechen schwerer gelingt; allein Orchester-Partituren und Stimmen, wie Instrumental- und Gesangwerke aller Art werden jetzt vorwiegend durch den Plattenstich vervielfältigt. Wie bei den Holztafeln wird hier in eine Metallplatte (eine Composition von Zinn und Blei) jede Seite mit Noten, Text und allen dazu gehörigen Zeichen eingegraben (gestochen). Für die Notenköpfe, Pausen, Schlüssel, die Vorzeichnungen, Text u. s. w. hat der Notenstecher Stahlstempel; die Striche, Fahnen, Winkel u. s. w. werden mit dem Stichel aus freier Hand eingegraben. Von diesen Platten erfolgte dann früher direkt der Abdruck durch die besonders eingerichteten Pressen. In neuerer Zeit wird bei grossen Auflagen besonders, welche die Platten selten aushalten, der von diesen gewonnene Abdruck auf Stein gezogen und von diesem dann die ganze Auflage abgezogen. Für den sogenannten Ueberdruck muss das betreffende Werk mit besonders präparirter, chemischer Tinte geschrieben werden, um es auf den Stein übertragen zu können, von dem es dann in einer bestimmten Anzahl Exemplare abgezogen werden kann.

Notenfressen heisst bei der Oper das übereilte Einstudiren einer Partie.

Notenfresser, *Croque-notes* ist die scherzhafte Bezeichnung für einen ausgezeichneten Notenleser, der auch die schwierigern Tonstücke ohne vorherige Durchsicht auszuführen im Stande ist. Da hierbei in der Regel eben nur die Noten abgespielt oder gesungen werden, ist die Bezeichnung, wenn auch nicht fein, doch immerhin zutreffend.

Notenkopf (franz.: *Tête;* engl.: *Head*), der Haupttheil der Note ○ • im Gegentheil zum Notenschwanz (franz.: *Queue;* engl.: *Stem*), der an jenem als ein senkrechter Strich angebracht ist: | ♩ ♪.

Notenlesen ist im Allgemeinen die Fertigkeit, die Noten eines Tonstücks ohne Stockung und zeitweiliges Besinnen genau nach ihrer Geltung abzuspielen oder zu singen. Im weiteren Sinn bezeichnet es dann die Fähigkeit, nur aus den Noten heraus ohne die Beihülfe eines Instruments sich ein Bild zu machen von dem Inhalt und Werth, von der Bedeutung und Wirkung eines Tonstücks. Diese Fähigkeit ist erste Voraussetzung für die Beurtheilung von Werken, welche zur Ausführung eines grösseren Apparats bedürfen, wie Opern, Oratorien, Orchesterwerke u. s. w.

Notenlinien (franz.: *Portée*), das Liniensystem, dessen man sich bedient, um die Stellung der Noten nach ihrer Höhe oder Tiefe zu bezeichnen.

Notenplan, das Liniensystem.

Notenpult (franz.: *Pupitre*) ist ein Gestell zum Auflegen der Noten. Es ist nicht nur an den Tasteninstrumenten Clavier und Orgel angebracht, sondern wird auch selbständig von jedem Instrumentalisten gebraucht.

Notenschlägerei, Notenstecherei.

Notenschlüssel, s. Schlüssel.

Notenschnecke, s. Musikhorn.

Notenschreibemaschine. Es ist dies eine, an den Tasteninstrumenten anzubringende mechanische Vorrichtung, durch welche das aufgezeichnet wird, was man auf dem Instrument spielt. Ein englischer Geistlicher Namens Creed

legte im J. 1747 der königl. Societät der Wissenschaften zu London den Plan zu einem derartigen Instrument in einer Abhandlung: »*A Demonstration of the possibility of making a Machine that shall write ex tempore voluntaries etc.*« vor. 1752 verfertigte der Mechanikus Hohlfeld zu Berlin eine ähnliche Maschine nach dem Entwurfe von Joh. Friedrich Unger, Bürgermeister zu Einbeck (später geh. Regierungsrath zu Braunschweig). Diese bestand aus einem am Flügel befestigten Triebwerk, das zwei Cylinder in Bewegung setzte, von denen der eine die Papierrolle auf den anderen aufrollt, wobei die angeschlagenen Töne vermittelst angebrachter Bleistifte notirt wurden. Die Maschine fand zwar die Billigung der Akademie, der sie zur Beurtheilung vorgeführt wurde, allein sie wurde nicht weiter verbreitet und soll bei einem Brande am 1. Juni 1757 zerstört worden sein. Nicht besseren Erfolg hatten die Versuche, die von Engramelle, von Pape und Quirin und von Anderen bis in die neueste Zeit gemacht wurden, um eine entsprechende Notenschreibemaschine, die auch Phantasiemaschine genannt wird, zu construiren, welche allgemeinere Verbreitung erlangen konnte.

Notenschrift, Notation, Tonschrift, Semeiographie. Sie umfasst alle, zur Aufzeichnung eines Tonsatzes erforderlichen, zur Bestimmung der Höhe oder Tiefe jedes Tons, seiner Zeitdauer, seiner Stellung im rhythmischen Bau und der Besonderheit des Vortrags gewählten Zeichen. Es ist in verschiedenen Artikeln des Lexikons bereits gezeigt worden, wie man allmälig dazu gelangte, die verschiedenen Töne zunächst dadurch näher zu bestimmen, dass man ihnen bestimmte Namen beilegte. Diese entsprechen bei den Indiern und Chinesen einem gewissen phantastischen träumerischen Zuge ihres Wesens. Die Griechen machten schon mehr praktische Experimente mit den Tönen und kamen dann auch zu sehr zweckmässigen Bezeichnungen. Die Anordnung ihres Tonreichthums in Tetrachorde und die eigenthümliche Benennung jedes einzelnen Tons ging direkt aus der Praxis hervor, ist durch die Stellung begründet, welche der Ton im ganzen System einnimmt. Als sich dann die Sieben-Tonleiter als Grundlage des ganzen Systems herausbildete, wurde der Gebrauch der ersten sieben Buchstaben des Alphabets zur Benennung der Töne allgemein üblich. Zur Bezeichnung der verschiedenen Octaven wählte man auch verschiedene Buchstaben und nähere Bezeichnungen. Für die jener Zeit tiefste Octave galten die grossen Buchstaben *A B C D E F G*, für die nächst höhere die kleinen *a b c d e f g* als Bezeichnung und als dann die nächst höhere Octave hinzukam, verdoppelte man zu ihrer Bezeichnung die kleinen Buchstaben *aa bb cc* u. s. w. Bei der fortschreitenden Erweiterung des Tonsystems nach der Höhe würde eine weitere Häufung von Buchstaben unbequem geworden sein und so wählte man die bequemere, für die dritte Octave die kleinen Buchstaben mit einem Strich zu versehen $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{c}$ u. s. w., für die nächste mit zwei Strichen. Hierauf beruhen die besonderen Bezeichnungen der verschiedenen Octaven: der erstgenannten tiefsten mit grossen Buchstaben bezeichneten Octave als grosse Octave, die nächsthöhere, mit kleinen Buchstaben bezeichneten, als kleine Octave, die nächsthöhere als ein-, die nächsthöhere als zweigestrichene Octave u. s. w. Statt dieser Striche schreiben wir heute auch wohl Zahlen, so dass $c^1 = c$ der eingestrichenen Octave, $c^2 = c$ der zweigestrichenen Octave bedeutet. Weshalb hier der Buchstabe *b* für unsern Ton *h* steht, ist früher erklärt worden, ebenso dass er erst später *h* genannt wurde. Ebenso ist an verschiedenen Orten gezeigt worden, wie die moderne Musikpraxis dazu gelangte, die *C-dur*-Tonleiter zur Normaltonleiter zu machen und als solche der gesammten Musikübung zu Grunde zu legen. Dabei erweiterte sich, durch den Hinzutritt der verschiedenen Instrumente, der gesammte Tonumfang sowohl nach der Tiefe, unter die grosse Octave, durch die sogenannten Contratöne, wie nach der Höhe bis zur fünfgestrichenen Octave.

Während Akustiker, wie Chladny, H. und W. Weber, den tiefsten Ton

auf 30 und 32 Schwingungen in einer Sekunde setzen, und Savart Töne von 14 und 16 Schwingungen erzeugte, ist Helmholtz der Meinung, dass das tiefe *E* des Contrabasses mit 41 Schwingungen der tiefste künstlerisch zu verwerthende Ton sei, dass das tiefe 16füssige *C* der Orgel wohl noch eine ziemlich continuirliche Empfindung von Dröhnen gebe, aber ohne dass man ihm einen bestimmten Werth in der musikalischen Scala zuschreiben könne. Er nimmt an, dass bei 30 Schwingungen die Tonempfindung beginnt, aber erst bei 40 die Töne anfangen eine bestimmte musikalische Höhe zu bekommen. Nach der Höhe gelten das viergestrichene *a* mit 3520 oder fünfgestrichene *c* mit 4224 Schwingungen bei dem Pianoforte als höchste Töne; beim Orchester das fünfgestrichene *d* mit 4752 Schwingungen. Despretz hat bei seinen Untersuchungen selbst das achtgestrichene *d* mit 38016 Schwingungen erzeugt. Die musikalisch brauchbaren Töne liegen demnach zwischen 40 bis 4000 Schwingungen im Bereiche von sieben Octaven; die überhaupt wahrnehmbaren Töne zwischen 16 und 38000 im Bereiche von 11 Octaven. Innerhalb dieser äussersten Grenzen erhält man eine zahllose Reihe von Tönen, die indess nur zum kleinsten Theil künstlerisch zu verwerthen sind. Diese nun heraus zu finden und in Systeme zu bringen, war die erste Aufgabe der Kunstentwickelung und wie sich ihr die verschiedenen Völker, die Inder, Chinesen, die Araber und dann die christlichen Völker unterzogen, ist an den betreffenden Stellen bereits nachgewiesen worden.

Neben dieser Bezeichnung der einzelnen Töne durch Buchstaben hatte sich aus der Gesangspraxis eine andere gebildet, die hier erwähnt werden muss, weil sie bei den Franzosen und Italienern heute noch üblich ist. Seit dem 10. Jahrhundert wendet man beim Gesangunterricht, bei der sogenannten Solmisation die Anfangssilben der sechs ersten Verse des Hymnus *Ut queant laxis*: *Ut—re—mi—fa—sol—la* anstatt der Notennamen an; in welcher Weise wird im Artikel Solmisation gezeigt werden, und unter Zufügung der Silbe *si* für den siebenten Ton ist diese Benennung von den Franzosen und mit Verwechselung des *ut* in *do* von den Italienern adoptirt und bis auf den heutigen Tag beibehalten worden:



ut re mi fa sol la si
do re mi fa sol la si

Wie weiterhin durch die Entwickelung der Melodie das Bedürfniss rege wurde, den Ton nicht nur zu fixiren, sondern dies so zu thun, dass dadurch zugleich auch dem Auge ein Bild von dem Gange der Melodie vermittelt wurde, und dass daraus meist verschiedene Notirungsweisen entstanden, wie die Neumen (s. d.), oder die von Hucbald (s. d.) aus dem Buchstaben F gebildeten, bei welcher er durch Striche den Gang der Melodie zu bezeichnen suchte, oder die Buchstabennotirung von Herm. Contractus, ist bereits gezeigt worden; ebenso wie dass dann die Linien in Gebrauch kamen, um die Höhe der durch die Neumen bezeichneten Töne genauer zu bestimmen, und wie endlich die Mehrstimmigkeit dazu zwang, die Töne genauer ihrer Zeitdauer nach abzumessen, und das Maass auch durch das Tonzeichen anzugeben, was zur Mensuralnotenschrift führte. Im Choralgesange der katholischen Kirche hat sich das Vierliniensystem noch bis heut zum Theil erhalten. In den Lehrbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts findet man auch drei und zwei, selbst nur eine Linie angewendet. In der Praxis dagegen wurde die Vierzahl häufig überschritten; wir finden bis ins 17. Jahrhundert sechs, acht, auch zehn Linien in Anwendung (s. Tabulatur). Allmälig wurde indess das Fünfliniensystem allgemein eingeführt, wie solches noch heutigen Tages in Anwendung ist. Dass ferner wiederum erst durch den Schlüssel die Notenlinien zur Bestimmung der absoluten Tonhöhe geeignet gemacht worden, ist schon erwähnt. Zur Zeit

des Guido von Arezzo waren schon fünf solcher Schlüssel *(Claves signatae)* im Gebrauch:

1) der *Gamma-ut*-Schlüssel für das *Γ*, den tiefsten Ton des damaligen Systems, unser *G* der grossen Octave;

2) der *F*-Schlüssel für unser *f* der kleinen Octave



3) der *C*-Schlüssel für das *c* der eingestrichenen Octave



4) der *G*-Schlüssel für *g* der eingestrichenen Octave, unser sogenannter Violinschlüssel, der aus dem 𝔊 entstanden ist



und endlich

5) der *D*-Schlüssel –𝔡𝔡– für das *d* der zweigestrichenen Octave.

Die unter 1 und 5 erwähnten Schlüssel kamen aus naheliegendem Grunde eigentlich nie sehr in Gebrauch, man liess sie daher bald ganz fallen; die anderen dagegen sind noch heut in Gebrauch und haben die ganze Entwickelung der Musik mit durchgemacht.

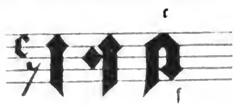
In den Messbüchern bediente man sich auch noch eines anderen *F*-Schlüssels, der noch mehr an die ursprüngliche Form erinnert:



Dann wird aber auch meist noch das *c* bezeichnet, oder auch in dieser Weise:



Auch findet man hier noch eine besondere Chornote:

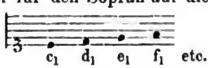


Die erste hat die Geltung einer Longa oder auch Brevis, die beiden anderen sind Ligaturen.

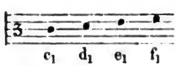
Der *F*- und *C*-Schlüssel wurden früher auf jede der Linien gestellt, der *G*-Schlüssel nur auf die zweite, seltener auf die erste, er heisst dann der französische *G*-Schlüssel:



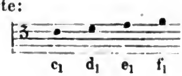
Für die natürliche Tonlage der einzelnen Stimmen bildete sich indess die Praxis heraus, den *C*-Schlüssel für den Sopran auf die unterste Linie zu stellen:



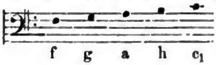
für den Alt auf die dritte:



für den Tenor auf die vierte:



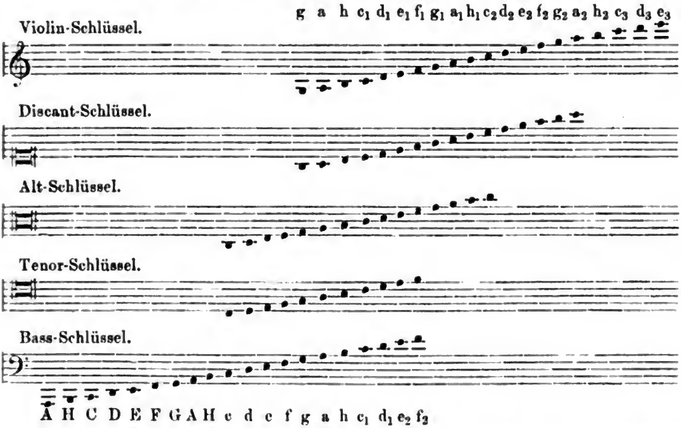
der *F*-Schlüssel für den Bass aber kam auf die vierte Linie zu stehen:



In dieser Weise angewendet hiessen sie die natürlichen Schlüssel. Auf andere Linien gestellt, wurden sie zu versetzten Schlüsseln (kleine Schlüssel, *chiavi trasportati*, *chiavette*), sie kamen für die Transpositionen (fingirten Töne, *toni ficti*, *tuoni ficti*) in Anwendung. Als solcher galt auch der *G*- oder Violinschlüssel. Wurde der *C*-Schlüssel auf die zweite Linie gesetzt (für Mezzo-Sopran oder Alt), so war dadurch die Tonlage um eine kleine Terz tiefer geworden. Dieser Transposition halber wurde dann auch der *F*-Schlüssel auf der dritten Linie gebraucht, als sogenannter Baritonschlüssel:
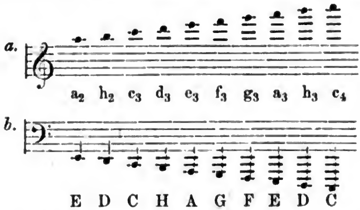


durch den die Lage des Basses um eine grosse Terz erhöht wurde. Doch war diese Wahl durchaus keine willkürliche, sondern sie war durch das System der betreffenden Tonarten und die Versetzungen geboten. Bei der natürlichen Lage des Satzes wurden auch in der Regel die natürlichen Schlüssel *(Chiavi naturali)* angewendet, bei der Transposition der Tonarten die Versetzungsschlüssel *(Chiavi trasportati)*. Mit dem wachsenden Gebrauch der Versetzungszeichen seit dem 17. Jahrhundert, und als dann das moderne Tonsystem die Herrschaft gewann, verloren diese Versetzungsschlüssel ihre Bedeutung und kamen naturgemäss ausser Gebrauch. Es blieben nur die drei *C*-Schlüssel: der Discantschlüssel auf der ersten, der Altschlüssel auf der dritten und der Tenorschlüssel auf der vierten, daneben der *G*- oder Violinschlüssel auf der zweiten und der *F*- oder Bassschlüssel auf der vierten Linie in Anwendung. Ihr Verhältniss zu einander ist aus nachstehender Tabelle leicht zu ersehen:
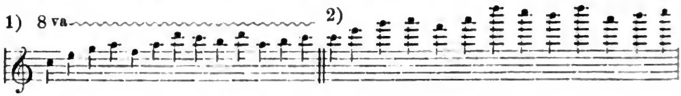


Diese Weise der Notirung entwickelte sich in festem Anschluss an die allmälige Entfaltung des Tonsystems und zwar zunächst ganz speciell nur mit Rücksicht auf die Vocalmusik. Die, seit dem 17. Jahrhundert selbständiger entwickelte Instrumentalmusik führte wiederum bedeutsame Erweiterungen der Notenschrift ein. Bei der Instrumentalmusik finden auch die höheren Töne der drei-, vier- und fünfgestrichenen Octave, wie die unterhalb der grossen
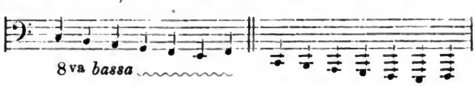
Octave gelegenen Contratöne Verwendung, und zu ihrer Bezeichnung werden zunächst die Hülfslinien nach oben *(a)* und unten *(b)* herbeigezogen:



Eine grössere Anzahl von Hülfslinien ist indess wenig übersichtlich, und so fand man das Auskunftsmittel, die hohen Töne der Oberstimmen in der tieferen Octave zu notiren und durch die Bezeichnung 8 oder 8va *(Ottava)* anzugeben, dass sie in der höheren Octave auszuführen sind:



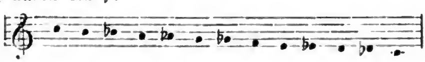
Stellen wie diese, sind nach der ersten Schreibweise besser und leichter zu lesen als nach der zweiten. Sollen die betreffenden Partien in der tieferen Octave ausgeführt werden, so setzt man noch *bassa* hinzu:



In dieser Stellung genügt auch 8va ~~~ allein. Früher bediente man sich, wenn die Noten wieder in der ursprünglichen Lage gelesen werden sollten, der Bezeichnung *»loco«*, am Orte, jetzt wird in der Regel die dem 8va angehängte Wellenlinie soweit gezogen, als die höhere Octave gelten soll, wo diese Linie endet, tritt die ursprüngliche Lage ein. Wenn nun auch die Musikpraxis diese Siebentonleiter zur Grundlage ihrer Thätigkeit macht, so sind doch die chromatischen Töne durchaus nicht ausgeschlossen, sie finden im Gegentheil in der modernen Musik die weiteste Verwendung. Sie werden bekanntlich in doppelter Weise betrachtet und verwendet durch Erhöhung oder Vertiefung des ursprünglichen natürlichen Intervalls und für jede dieser Weisen haben wir eine besondere Bezeichnung; die Erhöhung wird bekanntlich durch ein ♯ gefordert:

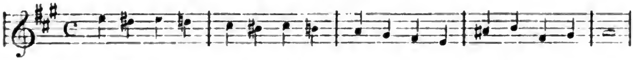


die Vertiefung durch ein ♭:
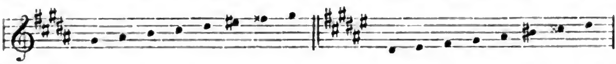


Dass *e* und *h* eben so erhöht werden können und *c* und *f* vertieft, ist selbstverständlich; in der chromatischen Tonleiter finden sie zunächst indess keine Stelle. Das Kreuz ♯, früher gegittertes *B*, *B cancellatum* genannt, erhöht die Note, vor der es steht, um eine kleine Halbstufe; der Name für den neuen Ton wird dadurch gewonnen, dass man dem ursprünglichen Namen *»is«* anhängt: ♯*f* = *fis*, ♯*g* = *gis*, ♯*a* = *ais* u. s. w. Bei dem durch ein ♭ *(B rotun-*

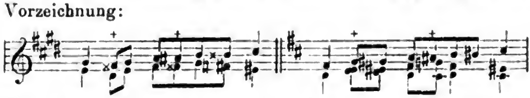
dum) vertieften Ton verändert sich der Namen des ursprünglichen ♭ *h* in *b*, ♭ *e* in *es*, ♭ *a* in *as*, ♭ *g* in *ges*, ♭ *d* in *des*. Die Engländer und Holländer haben unsere Buchstaben gleichfalls angenommen bis auf *H*, das sie mit *B* bezeichnen; wie die Engländer die Vertiefung *flat* und die Erhöhung durch *sharp* bezeichnen, so heisst *B* bei ihnen *B flat* und *H B sharp*, bei den Holländern jenes *B molle* und dies *B kruis*. Dem entsprechend heisst bei den Engländern *cis = c sharp*, *dis = d sharp*, *des = d flat*, *es = e flat* u. s. w. Wie erwähnt haben die Italiener die Solmisationssilben beibehalten (natürlich ohne Mutation), wodurch die Bezeichnung für die chromatische Veränderung etwas umständlicher wird, diese wird durch die Beiwörter *dièse* und *bémol* angezeigt, bei den Italienern durch *diesis* und *bemolle*. Diese Versetzungszeichen hatten ein Drittes zur nothwendigen Folge, das Wiederherstellungszeichen: ♮ Quadrat, früher *B quadratum* genannt; es hebt die, durch ein ♯ oder ♭ verursachte Veränderung eines Intervalls wieder auf und stellt seine natürliche Bedeutung her. Im Artikel Tonart und Tonleiter wird erst gezeigt werden, dass jede derselben ausser der Normaltonleiter gewisse Versetzungszeichen nothwendig bedarf: die *G-dur-* (und *E-moll-*) Tonleiter und Tonart ♯, die *D-dur-* (und *H-moll-*) Tonleiter 2 ♯, die *F-dur-* (und *D-moll-*) Tonleiter ein ♭ u. s. w. Diese heissen wesentliche Versetzungszeichen und werden in der Vorzeichnung am Anfange jedes Tonstücks mit aufgenommen und sie gelten für das ganze Stück auch ohne dass sie vor den betreffenden Noten stehen, wenn sie nicht speciell aufgehoben sind durch das Wiederrufungszeichen. Die anderen, nicht zur Tonart gehörigen, nur vorübergehend gebrauchten Versetzungszeichen, heissen demnach auch zufällige, sie gelten immer nur für einen Takt, und müssen, falls sie noch weitere Geltung haben sollen, von Takt zu Takt erneuert werden:



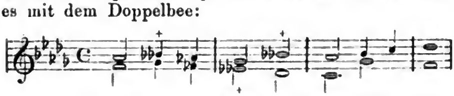
Die Nothwendigkeit der doppelten Erhöhung oder Vertiefung eines Intervalls durch ein Doppelkreuz ♯♯ oder × (diese Weise ist die allgemein übliche) oder Doppelbee ist meist durch die Harmonik begründet; doch wird sie auch in einzelnen Fällen durch die Melodie bedingt. Absolut nothwendig ist sie bei der *Gis-moll-* oder *Dis-moll*-Tonleiter; für jene kann nur das doppelt erhöhte *f*, für diese nur das doppelt erhöhte *c* Leitton sein:



In anderen Fällen entscheidet wieder der melodische Zug und die bereits vorhandene Vorzeichnung:
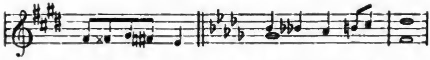


Im ersteren Falle wäre *g* statt ×*f* ein Verstoss, im zweiten ×*f* statt *g*. Aehnlich ist es mit dem Doppelbee:
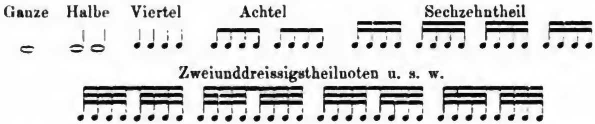


a statt ♭♭*h* und *d* statt ♭♭*e* wären arge Missgriffe. Die neue Benennung gewinnt man damit, dass man den Namen des ursprünglichen erhöhten oder vertieften Tons verdoppelt, also ×*f* = *fisfis*, ♭♭*g* = *gesges* bezeichnet, oder mit mehr Consequenz nur *is* oder *es* anhängt, also den neuen Ton *fisis* oder *geses* benennt. Wie oben in dem ersten zweistimmigen Beispiel gezeigt ist, wird das Doppelkreuz (und auch das Doppelbee) ebenfalls durch das Wiederrufungszeichen aufgelöst,

aber zugleich wird auch das ursprüngliche einfache Versetzungszeichen wieder vorgesetzt:



Der natürliche Zug des erhöhten Intervalls nach oben und des vertieften nach unten wird natürlich durch die doppelte Erhöhung und Vertiefung wesentlich verschärft, und dieser Gesichtspunkt wird meist für ihre Einführung die sicherste Anleitung geben. Die Weise, durch die Gestalt der Note den Zeitwerth der Töne zu bestimmen, welche die Mensurualnote entstehen liess, hat auch die moderne Note aus dieser entwickelt. Es wurde bei dem, diese behandelnden Artikel schon gesagt, dass die Noten von geringerem Werthe von der Brevis abwärts in die neue Praxis übergingen, und dass diese selbst nur in seltenen Fällen gebraucht wurden. Vorwiegend sind in Anwendung:



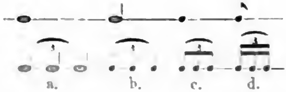
Aus dem früheren Artikel Benennung der Noten ist ersichtlich, dass die Achtel, Sechzehntheilnoten auch allein stehen können: ♪ ; wir haben sie hier zu Gruppen zusammengefasst, um gleich ihr Verhältniss dadurch klarer zu machen. Soll ein Ton zwei ganze Noten gelten, bedienen wir uns der Brevis, oder der, ihr entsprechenden modernen Bezeichnung |𝅜|. Noch grössere Zeitwerthe zu erzielen, bedienen wir uns des Bindebogens, indem wir so viel ganze Noten hinschreiben, als erforderlich sind, um den Zeitwerth zu gewinnen, und verbinden diese durch den Bindebogen 𝅝‿𝅝‿𝅝‿𝅝. Diese Weise ist indess auch noch anderweitig anzuwenden, um Zeitwerthe von $^5/_4$, $^7/_8$ u. s. w. zu erhalten:



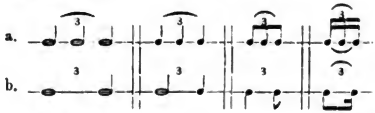
Dasselbe erreichen wir auch durch den Punkt; dieser gilt immer die Hälfte von der Note (oder dem Punkt), hinter der er steht:



Wie oben gezeigt ist, gewinnen wir unsere Notenwerthe heute durch die Zweitheilung; so wird aus der Ganzen die Halbe, aus dieser die Viertel, aus ihr die Achtelnote u. s. w. Die Theilung durch die 3 erfolgt nicht in so stetiger Entwickelung. Analog jener würde diese Töne von dem Werthe eines Drittels, Sechstels u. s. w. ergeben, wodurch die Einführung neuer Notengattungen nothwendig geworden wäre. Ein solches Verfahren würde zu einer verwirrenden Masse von Namen und Zeichen führen und zwar unnützer Weise, da wir die Dreitheiligkeit recht wohl mit den vorhandenen Zeichen darstellen können. Im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt u. s. w. erscheint die punktirte ♩. oder ♪. als ein Ganzes, das in drei Theile getheilt ist. Soll aber eine ursprünglich zweitheilige Note durch die 3 getheilt werden, so bedient man sich der urspünglichen Namen und Zeichen und deutet die neue abweichende Theilung mit 3 an, erhält die Triole. Es entstehen so Halbe *(a)*, Viertel *(b)*, Achtel *(c)*, Sechzehnteltriolen *(d)* u. s. w.



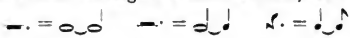
Dass auch Triolen verbunden werden können, ist selbstverständlich; man bedient sich dabei entweder des Bogens *(a)* oder nimmt die zweitheilige Note in die Notengruppe mit auf *(b)*:



Selbstverständlich kann diese Theilung auch auf die grösseren Notengattungen in ihrem ganzen Umfange angewendet werden, so dass die Ganze in einer Gruppe von 6 Viertel-, 12 Achteltriolen u. s. w. dargestellt ist. Ebenso ist dann ferner die Theilung jeder Notengattung in fünf, sechs, sieben u. s. w. der nächsten möglich, wodurch die Quintole, Sextole, Septimole, Novemole u. s. w. entstehen:

 u. s. w.

(Näheres s. unter Rhythmus). In der Idee des Kunstwerks ist weiterhin begründet, dass eine oder einzelne Stimmen zeitweise schweigen, pausiren; auch diese Zeit des Schweigens ist nach rhythmischem Gesetz geordnet, und wird durch besondere Zeichen: Pausen, ganz genau bestimmt. Diese entsprechen genau dem Werthe der einzelnen Notengattungen, für welche sie stehen. Die, der ganzen Note entsprechende ganze Pause ist ein Querstrich unter der Linie ; die halbe Pause, dem Werthe der halben Note entsprechend, ist ein Querstrich auf der Linie liegend ; die Viertelpause gilt eine Viertelnote oder deren Werth; die Achtelpause dem entsprechend eine Achtelnote; die Sechzehntelpause eine Sechzehntheilnote; die Zweiunddreissigstelpause eine Zweiunddreissigstheilnote u. s. w. Dass diese Pausen dann durch Punktirung wie die Noten verlängert werden können, ist natürlich:



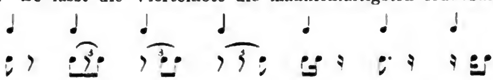
Pausen von mehreren Takten, die in mehrstimmigen Tonsätzen häufiger vorkommen, werden durch besondere Zeichen angegeben; für eine Pause von zwei ganzen Takten haben wir das Zeichen: ; von vier Takten dies: ; von sechs Takten dies: ; von acht Takten dies: .

Durch Nebeneinanderstellung dieser Zeichen vermögen wir nun jede beliebige Anzahl von Pausen anzugeben



Eine grössere Anzahl von Taktpausen bezeichnet man noch übersichtlicher, indem man zwei schräge Striche durch den Takt zieht, und die Anzahl der zu pausirenden Takte in Zahlen vermerkt: .

Dass Pausen und Noten vom geringsten Werth zu mischen sind, versteht sich von selbst. So lässt die Viertelnote die mannichfaltigsten Auflösungen zu:



Endlich ist noch einer Pause zu erwähnen, die keinen bestimmten Werth hat, der Generalpause. Sie besteht aus einem Bogen und einem Punkt 𝄐 und verlängert die Pause, über der sie steht, erheblich auf unbestimmte Zeit. Steht dies Zeichen, auch Ruhezeichen, *Fermate* genannt, über einer Note:



so verlängert es diese in derselben Weise wie die Pause und heisst dann nicht Generalpause, sondern Halt. Das Weitere über die Verwendung aller dieser Zeitwerthe siehe unter Rhythmus. Endlich gehören auch die Vortragsbezeichnungen zur Notenschrift. Sie beziehen sich zunächst auf das Tempo, auf die besondere Weise der Ausführung: *Legato, Staccato, Portamento* u. s. w., auf die Stärkegrade *(Dynamik), forte, piano, crescendo, decrescendo* u. s. w. Hierüber geben die besonderen Artikel: Vortrag, Vortragsbezeichnung, Tempo, Adagio, Andante, Allegro u. s. w. die nähere Auskunft.

Notensystem, der Inbegriff aller, bei der Notirung der Töne üblichen Zeichen: Linien, Noten, Versetzungszeichen, Schlüssel, Punkte, Pausen, Striche, Bogen, Vortragsbezeichnungen u. s. w.

Notenumwender ist eine von Anthes in London erfundene Maschine, welche durch einen Druck mit dem Fusse in Bewegung gesetzt, augenblicklich vermittelst eines Arms von Draht das Notenblatt umwendet und zugleich glatt streicht. Eine ähnliche Maschine construirte auch J. Böhme in Wien (s. »M. Z.« XXVI. 812).

Notenwerth, s. Notenbenennung und Notenschrift.

Notenzeiger, s. Custos.

Notiren heisst ein Tonstück in Notenzeichen aufschreiben, wohl auch abschreiben.

Notist heisst ein fest angestellter Copist oder Notenschreiber.

Notker (oder Notger, mit dem Beinamen Balbulus, auch der Aeltere genannt), wurde 840 in Heiligöwe geboren und trat früh ins Kloster St. Gallen, wo er unter der Leitung des Irländers Marcellus (ursprünglich Möngal) und des Vorstehers der inneren Klosterschule Iso (geboren 871) sich zu einem vortrefflichen Musiker ausbildete. Er war, wenn auch nicht Erfinder der Sequenzen (s. d.), doch neben Ratpert und Tuotilo ihr einflussreichster Förderer. Er erzählt selbst in der Zueignungsschrift an den Bischof Luitward von Vercelli*), dass obgleich er schon immer auf Mittel gesonnen, diese Jubilationen dem Gedächtniss leichter und sicher einzuprägen, so sei er doch erst durch einen, nach der Verwüstung des Klosters Jumuèges nach St. Gallen geflüchteten Mönch, welcher ein Antiphonar mitbrachte, in dem diese Sequenzen-Melodien mit allerdings fehlerhaften Texten versehen waren, darauf geführt worden, ähnliches zu versuchen. Er ging noch weiter und erfand selbst solche Sequenzen-Melodien. In St. Gallen findet sich noch ein Codex mit 44 Melodie-entwürfen von ihm ohne Text. Dabei wird erzählt, dass das Knarren in der Klostermühle ihn zur Melodie »*Sancti Spiritus adsit nobis gratia*« angeregt habe, und als er einst in einer grauenvollen Schlucht Arbeiter an gefährlicher Stelle beim Bau einer Brücke beobachtete, regte dies in ihm jenen gewaltigen Gesang vom Tode »*Media vita in morte sumus*« an, der einer der am meisten gesungenen wurde. Eine vollständige Sammlung seiner Prosen und Sequenzen mit Melodien besitzt die Bibliothek des Klosters St. Emmeran zu Regensburg. Dabei war er auch anderweitig vielfach thätig, er übersetzte Psalmen für den König Arnulf und hinterliess auch eine Abhandlung über Musik: »*De Musica sive Explanatio quid singulare litterae in superscriptione significent cantilenae*«, das mehrfach gedruckt ist in Canisius, »*Antiq. Lect.*« Liv. V. Th. II p. 739, und von Mabillon im »*Appendix*« Th. V, die »*Annales de l'ordre de Saint-*

*) Gerbert, „De cantu et mus." Th. I. p. 412.

moit« und bei Gerbert *»Scriptores«* Th. I p. 95. Er starb am 6. April 812 d wurde 1514 canonisirt.

Notker (der Jüngere, gewöhnlich Labeo, doch in alten Quellen auch non Teutonicus genannt), ist gegen die Mitte des 10. Jahrhunderts geren, wurde gleichfalls zu St. Gallen, von seinem Oheim Ekkehard I., gedet; er starb am 29. Juni 1022 über 70 Jahre alt an der Pest, welche das ser Heinrich's II. aus Italien mitbrachte. Er schrieb die erste Abhandlung er Musik in deutscher Sprache. Sie ist enthalten in Gerbert *»Scriptores«* m. 1 pag. 96—102 unter dem Titel: *»Opusculum theotiscum de Musica«* und thält vier Kapitel: *de octo Tonis, de Tetrachordis, de octo Modus et de Menra fistularum Organicarum.* Die lateinische Uebersetzung, welche neben dem deutschen Urtext steht, ist vom Fürst-Abt Gerbert.

Notturno, s. Nocturne.

Noetzel, Christian Friedrich, trefflicher Organist in Schwarzenburg in chsen, am 11. Juli 1780 geboren, veröffentlichte seiner Zeit geschätzte Stücke r die Orgel und für Piano.

Nourrit, Louis, französischer Tenorist, wurde in Montpellier am 4. Aug. 80 geboren, erhielt dort den ersten Unterricht in der Musik als Chorknabe d kam im Alter von sechzehn Jahren nach Paris, um sich in seiner Kunst vervollkommnen. Seine schöne Tenorstimme erregte die Aufmerksamkeit éhul's, der ihn am 30. Floreal des Jahres X (Juni 1802) ins Conservatorium fnahm und ihn der Leitung des berühmten Gesanglehrers Garat anvertraute. m 3. März 1805 debutirte er in der Grossen Oper mit der Rolle des Renaud der »Armide« und zwar mit solchem Erfolge, dass er alsbald neben dem mals hochgefeierten Lainez angestellt wurde. Der Silberklang seiner Stimme, e Freiheit seiner Tonbildung, die Sicherheit seiner Intonation und seiner eklamation machten ihn zu einem gefährlichen Rivalen Lainez', der ihn zwar Wärme des Spiels übertraf, jedoch von jener Reinheit des Gesangstils, elche N. als einen Reformator des französischen Operngesanges erscheinen sst, weit entfernt war. Im J. 1812, nachdem Lainez von der Bühne abgeeten war, trat N. in dessen Stelle ein und wirkte in derselben mit ungehwächter Kraft seiner Gesangsorgane bis 1826. Dann liess er sich pensniren und lebte auf einem Landhause in der Umgegend von Paris aushliesslich der Erholung, indem er selbst den Diamantenhandel aufgab, den er ihrend seiner ganzen Künstlerlaufbahn nebenher betrieben hatte. Er starb der Abzehrung am 23. Septbr. 1831 im 51. Lebensjahre.

Nourrit, Adolphe, französischer Tenorist, ältester Sohn des Vorherhenden, wurde in Montpellier am 3. März 1802 geboren. Von seinem Vater m Handelstande bestimmt, arbeitete er in mehreren Geschäftshäusern, konnte loch dem immer stärker werdenden Drange zum Theater nicht widerstehen, id wusste endlich auch die Abneigung seines Vaters gegen die Bühnenlaufhn, welcher dieser gleichwohl die grössten Erfolge verdankte, zu überwinden. emzufolge bildete er seine herrliche, vom Vater vererbte Tenorstimme aus, id zwar unter der Leitung Garcia's, und konnte schon vor vollendetem anzigstem Lebensjahre (1. Septbr. 1821) an der Grossen Oper mit der olle des Pylades in »Iphigenia in Tauris« debutiren. Bis zum Jahre 1826 irkte er neben seinem Vater, dem er nicht nur an Frische der Stimme, sonrn auch an Wärme des Vortrags überlegen war, wiewohl sich die beiden in r äusseren Erscheinung so sehr glichen, dass in einer für sie verfassten, den lenechmen« des Plautus nachgebildeten Oper *»Les deux Salem«*, wo sie zwei willingsbrüder darzustellen hatten, die Täuschung eine vollständige war.

Einen Wendepunkt in Nourrit's künstlerischer Richtung bezeichnet die nkunft Rossini's in Paris und die erste Aufführung von dessen »Belagerung on Korinth« (1826). Bei dieser Veranlassung musste er inne werden, dass e für einen Vertreter der französischen Grossen Oper erforderlichen Fähigeiten zur Widergabe der italienischen Musik nicht ausreichten; dass es für

ihn eines neuen Studiums bedürfe, um im eigentlichen Kunstgesange dieselbe Meisterschaft zu erwerben, die er als dramatischer Sänger schon besass. Einmal zu dieser Ueberzeugung gelangt, verfolgte er mit festem Willen und eisernem Fleiss das neue Ziel, und wenn er auch nicht die blendende Kunstfertigkeit eines Rubini erreichte, so brachte er es doch dahin, der Schwierigkeiten des Coloraturgesanges unter allen Umständen Meister zu werden. Nach dem Rücktritt seines Vaters von der Bühne blieb N. während eines vollen Jahrzehnt, des ereignissreichsten in der Geschichte der modernen Oper, der alleinige Träger der Helden-Tenorrollen. »Moses«, »*Le comte Ory*«, »Die Stumme von Portici«, »Der Liebestrank« (von Auber), »Wilhelm Tell«, »Robert der Teufel«, »Die Jüdin«, »Die Hugenotten« waren die Werke, deren Entstehung in jene Zeit fällt, und deren Hauptcharaktere durch Nourrit's wunderbare Reproductionsfähigkeit zu typischen Gestalten wurden. Vor allem anzuerkennen ist die Energie, mit welcher er die Schwierigkeiten der, vom Rossini'schen Princip so vollständig abweichenden Meyerbeer'schen Musik zu überwinden wusste; wohl bezeichnete der Stil dieses Meisters eine Rückkehr zur älteren rhetorischen Oper, doch in so ungleich gewaltigeren Dimensionen und mit einer so viel stärkeren Instrumentirung, dass das häufige Erscheinen seiner Werke auf dem Repertoire der Grossen Oper die Kräfte des Personals übermässig in Anspruch nahm. N. allein schien die nöthige Kraft zu besitzen, um die Schwierigkeiten ohne Gefahr für seine Stimme zu überwinden, Dank hauptsächlich dem geschickten Gebrauch, den er von der Kopfstimme zu machen wusste. Indessen mochte die Direction der Grossen Oper wohl einsehen, dass die Zukunft dieser Anstalt nicht länger in der Hand eines einzigen Sängers ruhen dürfe, dessen Kräfte durch sechzehnjährige Anstrengung auf eine harte Probe gestellt waren, sie forschte nach einem Sänger, welcher die Last der künstlerischen Verpflichtungen mit N. zu theilen geeignet sei, und fand ihn in Duprez. Die Anstellung dieses Sängers als ersten Tenor, im Widerspruch mit dem bisherigen Brauch, nach welchem dem Aushilfs-Tenor nur der Titel »Ersatzmann« (*remplacement*) zukam, empfand N. als eine Zurücksetzung und nahm in Folge dessen (1837) seine Entlassung. Seinem Plane gemäss wollte er nun noch ein Jahr auf Gastspiele in Frankreich und Belgien verwenden und dann das Bühnenleben mit einer beschaulichen Ruhe vertauschen, wozu es ihm, in Folge seines ökonomischen Lebens, an den nöthigen Mitteln nicht fehlte. Allein bald sollte es sich zeigen, dass der Verkehr mit der Oeffentlichkeit für ihn eine Existenzbedingung war. er fuhr fort auf den verschiedenen Theatern Frankreichs und Italiens zu gastiren, auch dann noch als sein Organ schon unzweideutige Beweise von Ermüdung gegeben hatte. Wie bei einem Künstler von dem erregbaren Temperament Nourrit's begreiflich*), musste das Gefühl des allmäligen Verlustes seiner Stimme einen nachtheiligen Einfluss auf seine Gemüthsverfassung ausüben. Anfälle totaler Heiserkeit, die ihn zwangen, in Marseille und Toulouse die Vorstellung plötzlich zu unterbrechen, veranlassten bei ihm Ausbrüche von Melancholie, die seinen Freunden ernstliche Besorgnisse einflössten. Als ihm endlich noch in Neapel die Täuschung widerfuhr, die von Donizetti für ihn geschriebene Oper »Poliuto« (nach Corneille's »Polyeucte«, später in Paris unter dem Titel »Die Märtyrer« aufgeführt) ihres religiösen Stoffes wegen vom Theater San Carlo verweigert zu sehen, und sich ausserdem die fixe Idee seiner bemächtigte, der ihm von den Neapolitanern für seine bisherigen Leistungen gespendete Beifall sei nur ironisch gemeint gewesen, da war es um seinen Verstand geschehen; nach einer schlaflosen Nacht eilte er in einem Anfall von Raserei auf die Terrasse seines Hotels und stürzte sich in den Hof hinab, um augenblicklich den Tod zu finden (8. März 1839). Dies die allgemein ange-

*) Eine Erregbarkeit, die ihn z. B. veranlasste, während der Revolution sich bewaffnet unter das Volk zu mischen, und am Schlusse jeder Vorstellung mit Aufbietung aller seiner Stimmkraft patriotische Lieder dem Publikum zum Besten zu geben.

nommene und durch die Umstände genugsam motivirte Meinung in Betreff Nourrit's Ende, während Madame Garcia, die Mutter der Sängerin Malibran, welche gleichzeitig mit ihm in Neapel war und dasselbe Haus bewohnte, seinen tödtlichen Sturz einem unglücklichen Zufall zugeschrieben hat.

Novello, Vincent, Organist der portugiesischen Gesandtschaft in London, der zwar in dieser Stadt, aber einer italienischen Familie entstammend, 1781 geboren wurde. Er genoss in England allgemeine Achtung als vorzüglicher Orgelspieler und Componist. 1811 erschien seine erste Arbeit: »*Selection of sacred music*« (London). Die gute Aufnahme, welche sie fand, veranlasste ihn bald zur Herausgabe einer zweiten: »*A collection of motets for the offertory, and other pieces, principally adapted for the morning service*« (London). Diese Sammlung enthält auch Stücke von ihm, ferner veröffentlichte er: »*Gregorian Hymns for the evening service*« (London). Diese Hymnen sind für sechs Stimmen in moderner Harmonisirung. Auch ist N. der Herausgeber folgender religiöser Compositionen und Arrangements: 1) »*Twelve easy masses for small choirs*« (London); 2) Achtzehn Messen von Mozart mit Begleitung von Orgel oder Clavier; 3) Achtzehn Messen von Haydn (ebend.); 4) Sammlung von Werken der Kirchenmusik von Purcell (London). Eine biographische Skizze dieses letztgenannten Componisten entstammt gleichfalls des Feder Novello's: »*A Biographical Sketch of Henry Purcell, from the best authorities*« (London, Alfred Novello, in fol. 44 S. mit dem Portrait Purcell's nach dem Bilde von Godefroi Kneller). N. starb in London 1845.

Novello, Clara Anastasie, die Tochter des Vorigen und später an den Grafen Gigliucci verheirathet, wurde den 15. Juni 1818 in London geboren; die musikalischen Eltern sorgten früh für ihre Ausbildung. Den ersten Musikunterricht erhielt sie von dem Organisten Robinson und von der Gesanglehrerin Miss Hill. Darauf verbrachte sie 1830 ein Jahr in Paris in dem Kirchenmusik-Institut, geleitet von Choron und erhielt, nach London zurückgekehrt, erhöhte Ausbildung durch Costa und Moscheles. 1836 debutirte sie als Concertsängerin in London mit Erfolg und erwarb sich bald durch ihre schöne Stimme und fast noch mehr durch die ausgezeichnete Art ihres Gesanges, den Ruf einer der bedeutendsten Sängerinnen. Sie sang in Oxford, Liverpool, Irland und besuchte 1838 auch deutsche Städte als Leipzig, Dresden, München, Berlin und Wien überall gleich bewundert. Auch in Petersburg sammelte sie neue Lorbeern und wurde dann in London für die Saison am *Théâtre lyrique* engagirt. 1841 ging sie nach Italien, zunächst zu einem Engagement an das Theater in Bologna, besuchte aber später, immer von gleichen Erfolgen getragen, Genua, Modena, Padua, Fermo und Rom, bis sie 1843 zum grossen Musikfest in Birmingham nach England zurückgerufen wurde. Sie verheiratete sich darauf mit dem Grafen Gigliucci und verliess vorläufig ihre Künstlerlaufbahn, um aber nach einer Reihe von Jahren noch einmal auf derselben zu glänzen.

Novemole, s. Neun.

Noverre, französischer Balletmeister, geboren in Paris am 29. April 1727, war von seinem Vater, einem Adjutanten Karl's XII. zum Militärdienst bestimmt, wendete sich jedoch, durch seine Liebe zur Tanzkunst veranlasst, schon im Alter von sechzehn Jahren der Bühne zu, und debutirte, nachdem er sich unter Dupré's Leitung in dieser Kunst vervollkommnet hatte, im Octbr. 1743 mit Erfolg am königl. Hofe in Fontainebleau. Im J. 1748 kam er nach Berlin, wo ihm von Seiten Friedrich's des Grossen sowie des Prinzen Heinrich reiche Gunstbezeugungen zu Theil wurden; da jedoch die militärische Strammheit, welche in Preussen selbst die Kunstzustände charakterisirte, nicht nach seinem Geschmacke war, so kehrte er bald nach Paris zurück, wo er im J. 1749 die Stelle eines Balletmeisters an der Komischen Oper übernahm. Von 1755 an führt N. ein Wanderleben und bekleidet Balletmeisterstellen erst in London, dann in Lyon, Stuttgart, Wien und Mailand, bis er 1776 wieder in Paris erscheint, um hier die Oberleitung des Tanzes an der Grossen Oper zu über-

nehmen. Doch liess er sich schon nach vier Jahren pensioniren und verlegte seinen Wohnsitz nach St. Germain bei Paris, wo er am 19. Novbr. 1810 starb. Fétis bezeichnet ihn als den ersten, welcher der Ballet-Pantomime einen dramatischen Charakter gegeben und so weit diese Kunstgattung es zulässt, sie der Natürlichkeit genähert hat. Dieses Streben beweist nicht allein die grosse Zahl seiner, meist mit glänzendem Erfolg aufgeführten Ballete, sondern auch und ganz besonders seine 1760 in Lyon erschienenen »Briefe über den Tanz und das Ballet«, ein Werk, welches 1767 auch in Wien, 1783 in Paris, 1803 in Kopenhagen und 1807 noch einmal in Paris unter dem Titel »*Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*« verlegt wurde. N. handelt hier von der französischen Oper und entwickelt, neben allerlei Ueberschwenglichkeiten, eine Menge treffender und für jene Zeit neuer Ansichten. Eine andere Arbeit Noverre's »Betrachtungen über den Bau eines neuen Opernhauses« erschien 1781 in Amsterdam und Paris.

Novi, Francesco Antonio, neapolitanischer Componist, der im Anfang des 18. Jahrhunders lebte. Man schreibt ihm die Dichtung und die Musik der folgenden Opern zu: 1) »*Giulio Cesare in Alessandria*«, aufgeführt in Mailand 1703; 2) »*Le Gloria di Pompeo*« in Pavia 1703; 3) *Il Pescator fortunato principe d'Ischia*«; 4) »*Cesare e Tolomeo in Egitto*«; 5) »*Il Diomede*«.

Novack, Johann Franz, Kapellmeister der Kirche St. Veit in Prag, wurde in einem Dorfe in Böhmen 1706 geboren und starb in Prag 1771. Er verfasste mehrere Kirchencompositionen, von denen einige noch in den Kirchen Prags als Manuscript bekannt sind, vornehmlich: »*Missa de requiem, pro canto, alto, tenore, basso, violinis duobus cum fundamento*« (1743).

Nowakowsky, Joseph, Pianist und Componist, der polnischen Nation angehörend, wurde Anfang des 19. Jahrhunderts zu Mniszck in der Pfalzgrafschaft Radom geboren. Die Elemente der Musik erlernte er in dem Kloster Wonchak, in welchem sein Onkel mütterlicherseits Chordirektor war. Seine Fortschritte waren auffällig, denn 13 Jahre alt sang er die Sopranpartien bei den Kirchenmusiken und spielte auch gut Clavier und Violine. Er folgte deshalb dem Rathe von Freunden, das Conservatorium in Warschau zu besuchen; dort erhielt er von Würfel Clavier- und von Elsner Compositionsunterricht. Seine erste Composition war eine Ouverture für grosses Orchester, welche im Conservatorium bei Gelegenheit der Preisvertheilung ausgeführt wurde und Beifall erhielt, wie er überhaupt in Polen bald als einer der besten Componisten und Lehrer des Pianofortespiels angesehen wurde. Er unternahm nun 1833 Reisen durch Deutschland, Italien und Paris und liess sich in Concerten hören. Nach Warschau zurückgekehrt, veröffentlichte er ein Quintett für Clavier und Streichquartett und mehrere andere Compositionen. Er wurde Professor des Clavierspiels am Alexanderinstitut in Warschau und bewährte sich hier als geschickter Lehrer seines Instruments. Gegen 60 Werke sind von N. bekannt geworden, davon seien als die bekanntesten angeführt: 12 grosse Etuden, Chopin zugeeignet; ein Duo für Clavier und Violine, Lipinsky gewidmet; zwei Lieferungen polnischer Gesänge; deutsche, französische und italienische Balladen und Romanzen, Polonaisen, Mazurka's, Fantasien u. s. w. in Berlin, Leipzig, Breslau und Warschau veröffentlicht.

Nowakowsky, Jean, Musiklehrer und Violoncellist, bei der Kathedrale in Krakau angestellt, starb in dieser Stadt 1830. Er verfasste eine »*Méthode de piano pour les commencements*« (Varsovie).

Nowinski, Johann, Pianist und Lehrer an der technischen Schule in Warschau. Er ist Pole von Geburt; veröffentlicht hat derselbe eine Clavierschule: »*Nowa Szkola na fortepian*« (Varsovie, Spies u. C., 1839); zwei andere Ausgaben dieses Werkes, bei Friedlein in Krakau und J. Milikowski in Lemberg.
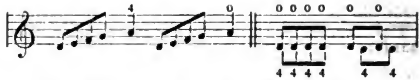
Nozzari, Andreo, ausgezeichner italienischer Tenor, welcher in Bergamo 1775 geboren wurde. Seine Gesangstudien machte er unter Leitung des Abbé

Petrobelli, zweiter Kapellmeister an der Kathedrale von Bergamo. Später erhielt er noch Unterricht von David und Aprile. Im Alter von 19 Jahren trat er in Pavia zum ersten Male auf, und wurde vom Publikum ebenso gut aufgenommen wie nächstdem in Rom, und 1796 in Mailand, als er im *Theatre della Scala* in »*La capricciosa correta*« von Vincent Martini auftrat. 1803 begab er sich nach Paris, sein erstes Auftreten hier fand in »*Il Principi di Taranto*« von Paër statt. Seine Stimme war voll, weich, rein und von bedeutendem Umfange, doch schien das Pariser Klima derselben nicht günstig, denn im Laufe eines Jahres verlor sie an Klang, so dass man damals fürchtete, N. würde seine Laufbahn als Sänger aufgeben müssen. Er verliess Frankreich 1804, sang aber noch nach 18 Jahren in Neapel, woselbst er seinen festen Wohnsitz nahm, nachdem er in Turin, Venedig, Rom, Mailand und anderen Städten nach wiedergewonnener Frische der Stimme erfolgreich gastirt hatte. Er schuf die Tenorpartien in den Opern: »Elisabeth«, »Otello«, »Armida«, »*Mosé*«, »*Ermione*«, »*La Donna del lago*« und »*Zelmira*«, welche Rossini für ihn schrieb. N. starb vom Schlage getroffen am 12. Decbr. 1832.

Nuceus, Alard, Componist des sechzehnten Jahrhunderts; nach der Angabe von Fétis ist er in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts in Lille in Flandern geboren und sein lateinischer Name nur die Uebersetung des französischen Noyer oder Du noyer, im Patois des nördlichen Frankreich Du Gaucquier (jedenfalls Stichelname?). Dieser N. war Kapellmeister des Erzherzogs Mathias von Oesterreich. Von seinen Compositionen sind vorhanden: vier Messen zu fünf, sechs und acht Stimmen, veröffentlicht unter dem Titel »*Quatuor Missae quinque sex et octo vocum; auctore Alardo Nuceo vulgo Du Gaucquier, insulano, Sereniss. Principis Mathias Austri etc., musicorum praefecto*« (*Jamprimum in lucem editae. Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, typographii regii* 1539 *in fol. XCV*, Blätter auf einer Seite beziffert). Im ersten Theile dieses Werkes ist enthalten: 1) »*In Aspersione aquae benedictae*« (*6 voc.*); 2) »*Missa Moeror cuncta tenet*« (5 *voc.*); 3) »*Missa sine nomine*« (6 *voc.*); 4) »*Missa Beati omnes*« (6 *voc.*); 5) »*Missa sine nomine*« (8 *voc.*).

Nucius, Friedrich Johann, Componist und Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, welcher in Görlitz in Schlesien 1556 geboren wurde. Er war erst Mönch in Rauden in Schlesien und dann Abt in Himmelwitz. In seiner Jugend studirte er bei Johann Winkler in Mittweida in Sachsen Musik und hat für seine Zeit eines der wichtigsten und besten Werkchen über Composition hinterlassen. Er veröffentlichte es in seinem 56. Jahre unter dem Titel: »*Musicae poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae, nunc primum a. F. Nucio, Gorticensi Lusatio, abbate Gymielnicensi in lucem editae*« (*typis Crispini Scharffenberg I, typographi Nissensis, anno MDCXIII*, in 4° und 11 Blättern). Die bedeutendsten Compositionen von N. wurden veröffentlicht unter dem Titel: 1) »*Modulationes sacrae modis musicis*« (5 *et* 6 *voc.*, Prag, 1591, in 4°); 2) »*Cantionum sacrarum*« (5 *et* 6 *voc. lib. I et II*, Liegnitz, 1609). In Hoffmann's »Lexikon schlesischer Tonkünstler« sind Seite 335 noch angeführt: »*Christe qui lux es et dies*« (4 *voc.*); »*Benedictus Deus*« (6 *voc.*); »*Nudus egressus sum*«; »*Homo natus sum*« (6 *voc.*); »*Vana salus hominis*«; »*Domine Deus noster*; »*Puer qui natus est*«; »*Nunc dimittis*« (6 *voc.*); »*Ab oriente*« (5 *voc.*); »*Domine, non secundum*«; »*Factum est silentium*« (5 *voc.*).

Null (0) bedeutet im Generalbass über einer Note ebenso wie der schräge Strich, dass der bezifferte Accord der darauf folgenden Note im voraus hier angeschlagen werden, oder auch dass der Basston ganz ohne Accord bleiben soll. In der Application der Saiteninstrumente bezeichnet er die leere Saite. Weil die Geiger in der Regel die leeren Saiten vermeiden, so muss der Componist es ausdrücklich vermerken, wenn er sie haben will. Besondere Effekte werden erzielt durch Verdoppelung des betreffenden Tons, indem die Geiger die leere Saite nehmen und zugleich den Ton derselben auf der tieferen angeben (*b*) oder mit beiden wechseln (*c*):



Erhält die Null noch einen Strich ♀, so ist dies das Zeichen für das Flageolettspiel (s. d.).

Numerus (latein.), Zahl, wird auch für Rhythmus (s. d.) gebraucht um das rhythmische Verhältniss der Glieder und Theile eines Tonstückes zu bezeichnen.

Nunc dimittis servum, der Lobgesang Simeon's (Luc. 2, 26), wird in der katholischen Kirche täglich im Completarium angestimmt.

Nuss oder Cylindernuss heisst derjenige Theil einer Zungenpfeife der Orgel, in welchem die Stimmkrücke läuft und Zunge und Ringe mit einem hölzernen Keil befestigt werden. Alle diese Stücke zusammen bilden das Mundstück.

Nuwairi (oder Nowairi), Schehaboddin Abùl Faragj Ahmed, arabischer Rechtsgelehrter und Historiker, der in Egypten 732 (1331 n. Chr.) geboren ist. In der Bibliothek zu Leyden ist im Manuscript ein Werk dieses Gelehrten aufbewahrt, welches den Titel führt: »*Nihayat alàrab fi fonoun aladab*« (Alles was man wünschen darf zu wissen über die verschiedenen Zweige der Wissenschaft). Es ist eine Art Universal-Lexikon, aber nicht nach dem Alphabet, sondern nach den Materien geordnet, und handelt im III. Kapitel der II. Abtheilung unter anderem auch: Vom Singen und Saitenspiel, was die angesehensten Lehrer davon gehalten, ob sie es verboten oder erlaubt haben — Wer von den Khaliphen oder ihren Prinzen, von Sherifen oder Feldherrn und Staatsräthen die Musik getrieben — Geschichte der Musikanten — Wer die Musik aus Persien nach Arabien gebracht hat — Was ein Musikus verstehen müsse, und was die Dichter von der Musik und ihren Instrumenten gesagt haben (s. Joh. Jac. Reisken's »Erinnerungen und Zusätze zu der Geschichte der Pariser Akademie der schönen Wissenschaften«, 11. Thl. S. 208, Leipzig, 1775).

Nyon, Claude Guillaume, genannt Foundy, Violinvirtuose, ist in Paris gegen 1567 geboren worden, und wurde ganz besonders geschätzt wegen seiner Kunstfertigkeit auf der Violine. Nach Fétis erhielt er ein Patent ausgefertigt, in welchem er als der König der Geiger und Meister aller Violinspieler hoch wie niedrig im ganzen Königreich erkannt wird ***(Roi des violons et maître des jouers d'instruments, tant haut que bas, dans tout le royaume de France).*** 1608 erhielt er ausserdem den Titel: ***violon ordinaire de la chambre du roi*** (Kammerviolinist des Königs). Dieser Künstler starb 1641 und hatte Gaillard Taillasson als Nachfolger. In der Sammlung »Altfranzösischer Musik« von Philidor befindet sich eine Sarabande, bekannt unter dem Namen »***Sarabande de Guillaume***«, welche von N. herrührt.

Nythard, s. Nithard.

O.

O (ein Kreis oder zwei gegenüberstehende Halbkreise C Ɔ) galt als Bezeichnung für das *Tempus perfectum,* in welchen die Brevis dreizeitig gemessen wurde, also drei Semibreves galt. Wurde in die Mitte des Kreises noch ein Punkt gesetzt ⊙, so zeigte dieses die *Prolatio perfecta* oder *major* an (s. Mensuralnotenschrift und Rhythmus).

O (ital.) in Ueberschriften heisst: oder; *Violino o Flauto* = Violine oder Flöte.

O oder *les O de Noël,* die Weihnachts-O heissen die neun Antiphonien, welche in den neun Tagen vor dem Weihnachtsfest gesungen werden, weil sie alle mit O anfangen.

O.-M., so viel als Ober-Manual; zeigt bei Tonsätzen für die Orgel an,

dass die so bezeichnete Stelle nicht auf dem Hauptmanual, der unteren, sondern auf der oberen Claviatur gespielt werden soll (s. Orgel).

Oberdominante, s. Dominante.

Oberhoffer, Heinrich, geboren am 9. Decbr. 1824 zu Pfalzel bei Trier, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, Gerhard Oberhoffer, Lehrer und Organist daselbst. W. Hermann in Trier ertheilte ihm Unterricht im Clavierspiel. In den Jahren 1842 bis 1844 besuchte er das Lehrerseminar in Brühl, wurde dann Lehrer, gab indess 1852 diese Thätigkeit ganz auf, um vollständig der Musik zu leben. 1856 wurde er Musiklehrer am Lehrerseminar zu Luxemburg und 1861 Professor der Musik an dieser Anstalt. Er ist seitdem namentlich für Hebung des Kirchengesanges ausserordentlich und mit Erfolg thätig. 1862 gründete er zu diesem Zweck die Zeitschrift »Cäcilia« für katholische Kirchenmusik; veröffentlichte eine »Harmonielehre« (1860), eine »Theoretisch-praktische Choralgesangschule« (1862) und verschiedene Aufsätze in Zeitschriften. Auch mehrere Compositionen: vierstimmige Kirchengesänge, Orgelstücke, Lieder und Männerchöre u. s. w. sind von ihm erschienen. Bei einem Concurse für katholische Kirchenmusik zu Paris erhielt er den zweiten Preis und 1862 ward er Mitglied der Akademie »Cäcilia« in Rom.

Oberlabium, s. Labium.

Oberleitner, André, Guitarren- und Mandolinspieler, wurde am 17. Septbr. 1786 in Angern in Niederösterreich geboren und erlernte in seiner Kindheit durch die Schule etwas singen und ein wenig Violine spielen. 1804 wurde er von seinem Vater, der Administrator war, nach Wien geschickt, um Chirurgie zu studiren; er zog es aber vor, das Studium der Guitarre und Mandoline zu betreiben, und erlangte in dem Spiel beider Instrumente bemerkenswerthe Fertigkeit; er schrieb auch viele Stücke für dieselben, von denen gegen 40 Hefte bei verschiedenen Verlegern Wiens erschienen.

Obermayer, Joseph, Violinist, geboren 1749 zu Nazabudicz in Böhmen, und durch Kammel im Violinspiel unterrichtet, bewies sich so begabt für dies Instrument, dass der Graf Vincent Waldstein, bei dem er als Kammerdiener im Dienst stand, ihn zur ferneren Ausbildung nach Italien schickte. Hier genoss er den Unterricht Tartini's und eignete sich von demselben die schöne Art, getragene Stellen zu spielen, ganz besonders an. Er kehrte darauf nach Böhmen und zum Grafen Waldstein zurück, liess sich aber nur selten öffentlich hören. 1801 und am 4. Juli 1803 trat er in Prag noch mit glänzendem Erfolge in die Oeffentlichkeit.

Ober-Spielgrafenamt. Als beim Ausgange des 13. Jahrhunderts der Bürgerstand zu grosser Macht gelangte, indem er sich in den Zünften genossenschaftlich zu verbinden begann, erwachte ein solcher Geist der Gemeinschaft auch in den Spielleuten, den Histrionen und Gauklern, die bisher ein wildes und verachtetes Leben geführt hatten. In Frankreich wurde eine solche Verbindung der Spielleute schon um das J. 1330 unter dem Namen der »*Confreri de St. Julien des Menestriers*« gestiftet, die Compagnons, Menestriers, Jongleurs u. s. w. umfassend, und dass eine ähnliche Verbindung auch später in England bestand, wurde schon im Artikel Minstrels erwähnt. Bald darauf fügten sich auch in Deutschland die wilden Mimen, Histrionen, Musiker und Gaukler einer ähnlichen Organisation und das Ober-Spielgrafenamt in Wien übernahm die Gerichtsbarkeit über die sämmtlichen »fahrenden Leute« in Oesterreich. Beim Schlusse des 14. Jahrhunderts waren auch noch in anderen Gegenden Deutschlands ähnliche Gerichtsbarkeiten eingerichtet worden. Ein sogenannter Pfeifferkönig führte die Aufsicht über die ganze Zunft und hatte direkt mit den höheren Behörden zu verkehren. Ihm waren besondere Rechte eingeräumt, und nur wer zur Zunft gehörte, durfte auch zu »offenen Dentzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schiessen oder anderen khurtzweilen mit zugelassen werden« (s. Pfeiffergericht). Das oberste Spielgrafenamt in Wien bildete natürlich

die letzte Entscheidung in allen streitigen Sachen. Es wurde erst am 30. October 1782 aufgehoben.

Oberstimme heisst die höchste der Stimmen eines mehrstimmigen Satzes; beim gemischten Chor ist es der Sopran, beim Männerchor der erste Tenor. Weil diese in der Regel die Hauptstimme führen, so pflegt man sie überhaupt so zu bezeichnen, auch wenn thatsächlich ab und zu höhere Begleitungsstimmen beigegeben wären.

Oberthür, Karl, der bedeutendste Harfenvirtuos der Jetztzeit, geboren in München am 4. März 1819. O. war in den vierziger Jahren Kammervirtuos des Herzogs von Nassau, und lebte in Wiesbaden, während welcher Zeit dort seine Oper »Floris von Namur« aufgeführt wurde. 1847 und 1848 weilte er in Frankfurt und ging dann nach London, um dort festen Wohnsitz zu nehmen. Von Zeit zu Zeit unternimmt er grössere Concertreisen in England, Frankreich und Deutschland, um überall wohlverdienten Beifall einzuernten. Hauptsächlich brillirte O. durch den Vortrag einzelner Stücke von Parish Alvers und seiner eigenen Compositionen, wie: Concert für die Harfe und Orchester, Cascade, *»Souvenir de Londres«*, *»Meditation«*, Fantasie über Motive aus Oberon für Harfe und Clavier u. s. w. Ferner componirte O. eine Messe, die im Novbr. 1870 in London in *Our Ladys Chapel* mit Orgel und Harfenbegleitung ausgeführt wurde und eine Ouverture Rübezahl für Militärmusik.

Oberwerk, Oberclavier, Obermanual, Nebenmanual, Brustwerk, ist der Ausdruck für das zweite höher gelegene Clavier bei einer Orgel von zwei Manualen. Während das Unter- oder Hauptmanual hervortritt, tritt das obere etwas zurück. Das Oberclavier enthält stets weniger Stimmen als das Hauptclavier; auch sind die Pfeifen des Oberclaviers durchweg zarter als die des Hauptclavieres intonirt. Die Pfeifen und Windladen des Obermanuals liegen entweder direkt über denen des Hauptmanuals oder hinter denselben. Befinden sich die Pfeifen u. s. w. des Obermanuals in dem, hinter dem Rücken des Organisten befindlichen Theile der Orgel, so wird es das Rückpositiv (s. d.) genannt. Letzteres wird in neuerer Zeit mit Recht verworfen. Bei Orgeln mit drei Manualen liegt das Oberclavier ebenfalls oben, das Hauptclavier in der Mitte, das Unterclavier, hier Brustwerk genannt, unten. Bei Orgeln mit vier Manualen fällt der Ausdruck Obermanual u. s. w. fort und heisst es hier 1., 2., 3., 4. Manual. Die Lage der Claviere weicht jedoch manchmal von der Regel ab. So ist bei der Orgel in der Domkirche in Breslau das Untermanual, das Hauptwerk, das mittlere das Obermanual und das obere das Rückpositiv. Die Oberclaviere eignen sich am besten zur Einschliessung in den Echokasten.

Obizzi, Domenico, italienischer Componist im Anfange des 16. Jahrhunderts; von seinen Werken sind gedruckt: *»Madrigali concertati a due, tre, quatro et cinque voci«* (*libro primo, Venise,* 1627 *in* 4°).

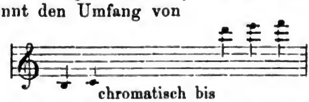
Obligat, *obligato*, *obligé* (gebunden) heisst die, der Hauptstimme gegenüber gestellte möglichst selbständige Begleitungsstimme. In den ältern Opern- und Oratorien-Arien wird häufig dem Gesange eine concertirende Instrumentalstimme gegenüber gestellt, ein Violino, Oboe, Flauto oder Tromba obligato. Obligat heisst auch die Orgelbegleitung zum Chor, wenn sie diesen nicht nur in engem Anschluss begleitend unterstützt, sondern selbständiger geführt ist, so dass sie nicht wegbleiben kann, soll der beabsichtigte Effekt erreicht werden. Auch die Orchester- und jede andere Begleitung ist nur in diesem Sinne obligat zu nennen. Ursprünglich nannte man die Stimme obligat, welche den *Cantus firmus* mit einer bestimmten Figur contrapunktirte, *Contrappunto obligato.*

Obligates Recitativ, s. Recitativ.

Obliquus, schräg; *Motus obliquus*, Seitenbewegung (s. Bewegung). *Ligatura obliqua* (s. Mensuralnotenschrift).

Oboe, Hoboe, franz.: Hautbois = Hochholz, ein Holzblasinstrument, das sowohl im Orchester wie als Soloinstrument reiche Verwendung findet.

Seine, stets aus hartem Holze, Buchsbaum, Ebenholz oder wildem Birnbaum gedrehte und gebohrte Röhre ist 20 Zoll lang und läuft in einen etwa 2 Zoll langen Schallbecher, auch Schalltrichter, Trichter oder Stürze genannt aus. Die Röhre erweitert sich konisch vom Mundstück bis zum Schallbecher von 0,23 Zoll bis 0,76 Zoll; sie besteht gegenwärtig aus vier Theilen: dem Kopfstück, dem oberen und unteren Mittelstück und dem Schallbecher, die zusammengezapft sind. Das Mundstück bilden zwei dünne Schilfrohrblättchen, die um ein Messingröhrchen (Stift) gebunden sind, am oberen Ende etwas breiter werden und sich schwach wölben; es giebt dem Instrument den eigenthümlichen Klang. Im oberen Mittelstück sind vier Tonlöcher angebracht für die Finger der linken Hand, im unteren nur drei, daneben noch in den heutigen Instrumenten bis 14 Klappen. Die alte Oboe, wie sie aus der Schalmei hervorging, hatte bis Anfang des vorigen Jahrhunderts nur zwei Klappen für cis_1 und dis_1, gegen 1727 fügte ihr der Bürgermeister Gerhard Hoffmann zu Rastenburg die *Gis*- und *B*-Klappe bei und seitdem stieg die Zahl, wie angegeben, bis auf 14; diese Zahl ist indess nicht feststehend, manche Oboen begnügen sich mit 9, 12 u. s. w. Früher bestand das Instrument aus drei Theilen, Ober- und Mittelstück und Schallbecher, dann wurden, um verschiedene Stimmungen zu gewinnen, die Oberstücke vermehrt; in neuerer Zeit wird dies durch einen, am Kopfstück angebrachten Cylinder zum Ausziehen bewerkstelligt. Das Instrument gewinnt den Umfang von



Manche Oboen haben auch noch klein *b*, doch ist darauf nicht mit Sicherheit zu rechnen. Die Töne sprechen leicht an, nur *fis* ist meist etwas zu tief, doch wissen das die Oboenbläser auszugleichen. Die wirksamste Tonlage ist a^1 bis a^2. Doch auch innerhalb des erweiterten Umfangs von e_1 bis d_3 vermögen die Bläser bei einiger Uebung gute Klangwirkung zu erzielen. Weniger gut klingen die unteren Töne, doch sind auch sie, namentlich in Verbindung mit anderen Instrumenten, zu aussergewöhnlichen Klangeffekten gut zu verwenden. Innerhalb dieses Tonumfangs sind alle Arten von Tonfolgen, diatonische Läufer, Arpeggien, chromatische Gänge und Passagen, mit grosser Geläufigkeit auszuführen, und auch weitere Intervalle sicher zu fassen. Nur Bindungen bereiten Schwierigkeiten; ferner ist das Staccato auf diesem Instrument leichter als das Legato; Triller sind mit Ausnahme von h_1 c_1 cis_1 cis_3 und dis_3 auf allen Tönen auszuführen, sehr schwer auf fis_1 g_1 gis_1 c_3 und gis_2. Weil der Oboer nur wenig Luft verbraucht, deshalb muss er das Instrument öfter absetzen, um die überschüssige Luft abfliessen zu lassen, deshalb darf man dem Instrument nicht lange anhaltende Passagen auszuführen übertragen, man muss dem Bläser überhaupt öfter durch Pausen Zeit gewähren, das Instrument absetzen zu können.

Der Klang der Oboe ist von grosser Eindringlichkeit und Schärfe, deshalb ist sie auch für die Militärkapellen von wesentlicher Bedeutung. Bezeichnet man doch nach ihm die Mitglieder der Infanteriemusikchöre als Hautboisten (Oboisten). Auch treten die Registerunterschiede bei diesem Instrument noch schärfer hervor, als bei der verwandten Clarinette. Die unteren Töne bis f_1 sind einschneidend scharf und werden leicht blökend, schnarrend und näselnd; die oberen von c_3 an leicht schreiend. Besonders aus dem Grunde klingen Passagen und Arpeggien von weitem Umfange, die rasch diese verschiedenen Register durcheilen oder anstreifen, nur bei ganz virtuoser Ausführung gut. Inniger Gesang, feine zierliche Melodie und Figuren von nur prickelnder Lebendigkeit entsprechen ihrem Charakter am besten. Dabei bringt sie mit ihren scharf einschneidenden Tönen und dem sich von allen anderen Instrumenten entschieden abhebenden Klange vortreffliche Mittel zur feineren Charakteristik dem Orchester hinzu. In diesem nimmt sie zunächst die vermittelnde

Stellung zwischen Flöten und Clarinetten ein, der gleichartigere Klang dieser beiden Instrumente lässt sich sehr leicht verbinden, und dazwischen tritt dann der Oboenklang mit dem grossen Reiz der Gegensätzlichkeit; er giebt dem süssen, weichen und quellenden Klange jener beiden Instrumente mehr Charakter, ein mehr anreizendes, pikantes Colorit. Dass sie auch und zwar vorwiegend melodieführend auftritt, ist nach dem bisher Erörterten klar, und namentlich als Soloinstrument ist sie von unseren grossen Meistern zu herrlicher Wirkung gebracht worden. Die zierlichste Koketterie entfalten beide Oboen in dem Sätzchen aus Beethoven's Fantasie op. 80, in welchem sie das Hauptmotiv des später eintretenden Chors variiren:


u. s. w.

Mit grosser Innigkeit gepaart erscheint diese Eigenthümlichkeit des Instruments in der *B-dur*-Arie der Hanne aus Haydn's »Jahreszeiten«: »Welche Labung für die Seele«. Dies Werk bietet noch mehr charakteristische Oboen-Solis, wie das, den Hahnschrei ergötzlich nachahmende. Auch in Haydn's Sinfonien gewinnt die Oboe vielfach die Bedeutung eines Soloinstruments. Weit ausgeführte Oboen-Solis finden wir ferner bei Beethoven, wie in der Arie der Marzelline im »Fidelio« oder im dritten Zwischenakt der Musik zu »Egmont«, in der *Sinfonie eroico* im Trauermarsch oder in der 6., 7., 8. und 9. Sinfonie. Auch Mozart wendet sie in derselben Weise häufig an. Bei Johann Sebastian Bach wird sie häufig als obligates Begleitungsinstrument concertirend eingeführt, wie in der Arie der Matthäus-Passion »Ich will bei meinem Heiland wachen«, oder in der Cantate »Jesus nahm zu sich die Zwölfe«, und auch Gluck hat vielfach durch ein Oboen-Solo einzelnen Sätzen erst die rechte künstlerische Bedeutung gegeben, wie der Arie »O lasst mich Tiefgebeugte weinen« aus »Iphigenie in Tauris«. — Wann die Umwandlung der Schalmei zur Oboe vorgenommen worden ist, dürfte kaum mehr zu ergründen sein. Dass im Anfange des vorigen Jahrhunderts ihre Technik schon ziemlich weit entwickelt war, beweisen die Concerte für Oboe von Händel (1738 gedruckt) und die erwähnten Arien mit obligater Oboe aus dieser Zeit. Als ausgezeichneter Oboenbläser wird Gaillard genannt. In Paris galten die Gebrüder Besozzi als vortreffliche Oboer (1738). Das Instrument war in jener Zeit in zwei Grössen vorhanden, die

Oboe bassa, *Grand Hautbois*, die eine Terz tiefer stand (in *A*) als die

Oboe piccolo, unsere gewöhnliche Oboe. Besondere Arten waren ferner

Oboe da caccia, aus der unser englisches Horn construirt wurde, und die

Oboe d'amore, *—d'amour*, *—luonga*, die von Bach häufig angewendet worden ist. Sie stand wie die *Oboe bassa* eine Terz tiefer als die gewöhnliche Oboe; dabei war der Schalltrichter, das Amour-Stück genannt, etwas anders geformt; er hatte die Gestalt einer ganzen hohlen Kugel mit grösserem Durchmesser als der Schalltrichter der gewöhnlichen Oboe, das Schallloch aber war ganz klein, von nur 1 Zoll Durchmesser, deshalb war der Klang mehr abgedämpft, stiller und ruhiger als bei der anderen Oboe. Doch war die Reinheit der Intonation schwerer zu ermöglichen und deshalb wohl zumeist kam diese Art ausser Gebrauch.

Oboe in der Orgel, eine Zungenstimme, die dem oben besprochenen Instrument nachgeahmt ist. Aus Holz oder Metall gefertigt, ist sie von feinem, lieblichem Klang und steht in der Regel im 8-Fusston, seltener im 4-Fusston; dem Umfange des Orchesterinstruments entsprechend, fehlen ihr die unteren Octaven.

Obrecht (auch Hobrecht, Obrcht), Jakob, einer der bedeutendsten Componisten des 15. Jahrhunderts, der neben Okeghem zu den Begründern der niederländischen Schule gehört, war nach allgemeiner Angabe um 1430 zu Utrecht geboren, doch wird das Jahr wohl etwas später anzusetzen sein, wie sich aus dem Folgenden ergiebt. Gegen 1465 war er Kapellmeister an der

Kathedrale in Utrecht; es ist dies noch besonders beglaubigt durch Erasmus Rotterdamus, der als achtjähriger Knabe um 1475 Chorschüler unter seiner Direktion war. Erst um 1492 wurde O. in Antwerpen als Gesanglehrer und Praeceptor angestellt und hier feierte er die grössten Triumphe. Näheres darüber bringt Fétis' »*Biographie universelle*«, auch Van der Straeten's »*La musique aux Pays-Bas*« (Bruxelles, 1867 bis 1875, 3 Bde.). Seine Reise nach Italien muss in die Jahre 1501 bis 1504 gefallen sein, denn in diesen Jahren ist durch alte Rechnungsbücher festgestellt, dass er längere Zeit in seinen Aemtern vertreten wurde. In Venedig knüpfte er mit dem ersten Notendrucker Ottavio dei Petrucci geschäftliche Verbindungen an und 1503, nachdem Petrucci bereits in seine ersten Drucke von 1501 einige französösiche Lieder aufgenommen hatte, veröffentlichte er das grosse Messenwerk, von dem die königl. Bibliotheken zu Berlin, München und Wien (letzterer fehlt der Bassus) sehr schöne Exemplare besitzen. Den Titel siehe bei A. Schmid, Ottavio dei Pettrucci (Wien, 1845, p. 44). Ausser diesen sind uns noch in Sammelwerken 35 grössere und kleinere Werke erhalten, die aus drei Messen, Motetten, Psalmen, niederländischen und französischen mehrstimmigen Liedern bestehen und in den Jahren 1501 bis 1594 erschienen. Siehe Eitner's »Bibliographie« (Berlin, 1877, Liepmannssohn). Auch die Neuzeit hat einige seiner Gesänge in moderner Partitur veröffentlicht, und bei der Rührigkeit, mit der neuerdings die Erforschung der Musikgeschichte angegriffen wird, steht zu hoffen, dass sie sich bald mehren werden, denn Obrecht's Gesänge sind voller Kraft und origineller Erfindung. Sein Tod muss 1506 oder Anfang des Jahres 1507 erfolgt sein, da in dieser Zeit die Pfründe, die er besessen hatte, an Gerard Gysels vergeben wird.

O'Carolan, Turlogh, einer der berühmtesten irischen Barden, Dichter, Sänger und Componist nationaler Weisen, wurde 1670 in dem Dörfchen Nobber (Grafschaft Westmeath) in Irland geboren. In grösster Armuth erzogen und schon früh durch die Blattern des Augenlichtes beraubt, bekundete derselbe aussergewöhnliche musikalische Anlagen. Freunde und Gönner erkannten dieselben bald, liessen ihm später eine sorgfältige Erziehung angedeihen und die Harfe erlernen, damit er sich ganz dem Berufe eines Barden widmen konnte. In diesem Vorhaben wurde er ganz besonders von der ihm bis zu seinem Tode eng befreundet gebliebenen Familie Mac Dermot auf Alderford aufs Eifrigste unterstützt. O'Carolan's Ruf verbreitete sich schnell über sein Vaterland. Mit Ruhm und Ehren überhäuft, zog er, auf einem Pferde reitend, geleitet von seinem treuen Diener (Harfner), durch die noch irisch redenden Provinzen Irlands, Hoch und Niedrig mit seinen Liedern erfreuend, getreu seinem hohen und edlen Berufe. Wohin er ging, öffneten ihm die vornehmen und reichen Familien des Landes gastfreundschaftlich Thor und Thüre und behandelten ihn mit Auszeichnung und Verehrung, was O'C. fast immer mit einem neuen Liede zum Lobe seiner hohen Gönner und Freunde zu erwidern pflegte. Seine poetischen Erzeugnisse sind daher, mit wenigen Ausnahmen, meist Gelegenheitsgedichte (Trinklieder, Elegien u. s. w.) von untergeordneter Bedeutung und für ein grösseres Publikum ausserhalb Irlands wohl kaum von Interesse, da sie sämmtlich in irischer Sprache verfasst sind. Ungleich bedeutender sind O'Carolan's Compositionen, von denen sich eine ziemliche Anzahl, denn seine Productivität war erstaunend, bis auf den heutigen Tag im Munde des irischen Volkes erhalten haben. Obgleich O'Carolan's Melodien *(Songs)* sich nicht immer genau an die traditionelle Form der alten irischen Volksmelodie anschliessen, vielmehr dieselbe erweitern, so tragen sie doch durchgängig den Stempel echt nationaler Eigenthümlichkeit an sich. O'C. starb im März 1738 im Hause seiner mütterlichen Freundin Mrs. Mac Dermot zu Alderford (Grafsch. Roscommon) im 68. Lebensjahre und wurde auf dem Kirchhof zu Killronan (in der Diöcese von Ardagh) zur Erde bestattet. Er war der letzte Repräsentant jenes alten ehrwürdigen Sängerthums (Barden), das sich in Irland trotz Jahr-

hunderte langen Druckes und Verfolgungen bis ins 18. Jahrhundert rein und unverfälscht erhalten hatte. Noch auf seinem Sterbebett schuf er das herrliche Lied »*Carolan's Farewell*« genannt. Er hinterliess sechs Töchter und einen Sohn, der sich ebenfalls der Musik widmete und noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als renommirter und geschätzter Lehrer der irischen Harfe in London lebte. Derselbe gab auch eine kleine Sammlung von Liedern seines berühmten Vaters (1747) auf Subscription heraus, von welcher 1780 eine 2. Ausgabe bei John Lee in Dublin erschien.

Occa, Antonio **d'all,** Virtuos auf dem Contrabass, wurde in Cento bei Bologna geboren. Er machte Concertreisen durch Frankreich, Belgien, Deutschland und gab in Kiew und Lemberg 1818 mit seiner Tochter, einer Pianistin, gemeinschaftlich Concerte. 1846 starb er in Florenz. Die Sängerin Madame Schoberlechner geb. d'all Occa war seine Nichte.

Occhiali (Brillen), der Spitzname für die ganzen und halben Noten, wie namentlich für gewisse, in der Notenschrift Brillen ähnlichen Figuren:



Occursus, s. Diaphonie.

Ochetus, s. Hocetus.

Ochsenkhun, Sebastian, Lautenspieler des Kurfürsten von der Pfalz, Otto Heinrich, auf dessen Veranlassung er im J. 1558 sein »Tabulaturbuch auff den Lautten« u. s. w. veröffentlichte. O. starb am 20. Aug. 1574 zu Heidelberg und liegt dort in der St. Peterskirche begraben.

Ockenheim oder Okeghem, Johannes, der Fürst der Musik genannt und gleichsam der Stammvater der niederländischen Schule, die im 15. und 16. Jahrhunderte die ganze Musikausübung beherrschte. Er wird zwischen 1415 und 1420 wahrscheinlich zu Termonde im östlichen Flandern geboren sein. Im J. 1443 war er im Sängercollegium des Domes zu Antwerpen und um 1461 finden wir ihn als königl. Kapellsänger (Protocapellan nennt ihn Tinctoris) am Hofe König Karl's VII. und Ludwig XI. von Frankreich. Von Letzterem erhielt er auch in vorgerücktem Alter die einträgliche Stelle eines Trésorier's an der Kapitelkirche des heiligen Martin zu Tours. Nach einem Gedichte von Wilhelm Cretin hat er auch noch dem Könige Karl VIII. gedient und ist vierzig Jahre dem Königshause treu gewesen. Er mag gegen 1512 in Tours gestorben sein, nahe an 100 Jahre alt. Von seinen Werken sind uns nur wenige erhalten, doch haben seine zahlreichen Schüler, darunter der geniale Josquin des Près, seinen Ruhm fortgepflanzt, der sich noch bis in unsere Zeit erhalten hat. In einigen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts haben sich noch 14 Gesänge erhalten, darunter auch eine Messe zu vier Stimmen, einige Chansons, sogenannte Fugen und auch das merkwürdige »*Deo gratia*« zu 36 Stimmen, was zwar seinen Namen nicht trägt, doch mehrfach von älteren Schriftstellern als von ihm herrührend bezeichnet wird. Auch die Neuzeit hat es sich angelegen sein lassen einige seiner Gesänge durch Partituren bekannt zu machen. So ist z. B. das Lied »*Ma bouche rit*« (»Monatschr. f. Musikg.«, Jahrg. VI, Beilage p. 16) trotz seiner Einfachheit und seiner oft alterthümlichen Tonfolge, doch so innig und hie und da wieder so wohlklingend, dass man, bei einem Vergleich mit seinen Zeitgenossen, wohl die hohe Achtung und grosse Verehrung verstehen und begreifen kann, die ihm zu seiner Lebenszeit und von der Nachwelt so reichlich gezollt wurde.

Octachordon, Achtsaiter, heisst die ganze Tonreihe von acht diatonischen Tonstufen, aber auch das Intervall der Octave (s. Griechische Musik und Tonsystem).

Octachordon Pythagorae, der Achtsaiter des Pythagoras, die angeblich durch Pythagoras vervollständigte achtstufige Scala. Nach Nicomachus hatte man zur Zeit des Orpheus nur eine aus vier Saiten bestehende Lyra und

demnach auch nur eine viertönige Scala. Die fünfte Saite fügte Torrebus, der Sohn Atys, Königs der Lydier, hinzu; Hyagnis, der Phrygier, die sechste und die siebente dann Terpander aus Lesbos. Dies Heptachord Terpander's war:

Hypate	Parypate	Lichanos	Mese	Paramese	Paranete	Nete
e	*f*	*g*	*a*	*c*	*d*	*e*

Den fehlenden Ton *h* soll nun Pythagoras eingeschaltet haben, nach Boethius war es Lykaon von Samos, so dass nun das Octachordon folgende Töne umfasste:

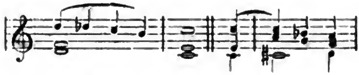
Hypate	Parypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Wahrscheinlicher ist die Ansicht Boekh's, der annimmt, Pythagoras habe die Intervalle dieser vollständigen Tonleiter nur berechnet.

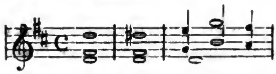
Octavchen *(Octaviana, Octavine)*, ein in früherer Zeit bei mehrchörigen Saiteninstrumenten zur Verstärkung der Saiten angebrachter, eine Octave höher stehender Saitenchor. Bei einzelnen Flügeln war er durch einen Zug, ähnlich wie jetzt die Dämpfer, in und ausser Gebrauch zu setzen; er hiess dann Spinettchen.

Octave *(Octava, Ottava, Diapason)*, das Intervall von 8 diatonischen Stufen, sie ist als vollkommene oder reine Octave und als verminderte, einen chromatischen (kleinen) halben Ton weniger als die vollkommene enthaltende Octave in Gebrauch. Die vollkommene oder reine Octave ist als die Wiederholung des Grundtons, zu diesem in dem einfachsten Verhältniss wie 2 : 1 stehend, die vollkommenste Consonanz, keinerlei Temperatur, d. h. keinerlei Abweichung von der natürlichen Reinheit unterworfen. Daher liegen auch in diesem Raume der Octave alle, für eine künstlerische Verwerthung brauchbaren Intervalle, und die über sie hinausgehenden sind nichts als Wiederholungen der in der ersten Octave gelegenen Intervalle mit genau denselben Verhältnissen. Die None ist eine Wiederholung der Secunde, die Decime der Terz, die Undecime der Quart u. s. w. in der höheren Octave (s. Intervalle). Dass dennoch, und obgleich diese Erkenntniss den Culturvölkern früh kam, die Praxis andere Tonsysteme construirte, nach Tetrachorden und Pentachorden und bis in das Mittelalter hinein auch nach Hexachorden, hat seinen Grund, wie an mehreren Stellen gezeigt worden ist, in der eigenthümlichen Anwendung sowohl, welche die verschiedenen Völker vom Ton machten, wie auch in der besonderen Erzeugung desselben. Dass die Griechen die sämmtlichen Töne der Octave kannten, ist erwiesen, schon durch den ihr beigelegten Namen *Diapason* (durch alle Töne) und wenn sie trotzdem nicht das Octachord zur Grundlage ihres Tonsystems machten, sondern das Tetrachord, so folgten sie nicht nur der historischen Entwickelung, sondern zugleich dem Bedürfniss nach wirksamen Intervallenschritten, auf das hauptsächlich ihre Musik basirte. Das Hexachord aber ging aus der Gesangspraxis des frühesten Mittelalters hervor, wie im Artikel Solmisation gezeigt wird. Unser modernes Tonsystem ist nach Octaven geordnet und zerfällt durch die siebenmalige Wiederkehr des Contra-*C*, 32füssig in acht Octaven (s. Notenschrift). Nach der, durch die gleichschwebende Temperatur geregelten Praxis zerfällt unsere Octave in 12 Halbstufen, die auf doppelte Weise erzeugt werden, sowohl durch Vertiefung, wie durch Erhöhung der betreffenden Intervalle (s. Notenschrift und Klanggeschlecht). Als Spiegelbild des Grundtons wird natürlich aber der melodische und namentlich der harmonische Gebrauch der Octave beeinflusst. Als contrapunktirendes Intervall ist sie nur am Anfange und Schlusse eines jeden Satzes zu billigen, im weiteren Verlauf aber als leer und die Selbständigkeit der Bewegung der Stimmen hindernd mindestens auf dem guten Taktheil zu vermeiden (s. Octavfolgen, Octavparallelen). Die verminderte Octave *(Octava deficiens)* kann nicht gut als harmonisches Intervall Bedeutung gewinnen, sie wird immer nur als Durchgang zu betrachten

sein; sie entsteht sowohl durch Vertiefung des oberen, wie durch Erhöhung des unteren Tons:



Die übermässige Octave kann man nicht mehr als selbständiges Intervall gelten lassen, sobald man mit der vollkommenen das Octachord abschliesst; sie ist dann nur die Wiederholung der übermässigen Prime. Sie wird übrigens häufiger angewendet als die verminderte:



Octave in der Orgel, 5, 2,5, 1,25, 0,62 Meter, auch Octava, Superoctave, Octävchen genannt, ist ein, in allen Orgeln befindliches und nothwendiges Labialregister mit Principalmensur. Es richtet sich in jedem Werke nach der Grösse des darin stehenden Principals, und ist stets eine Octave höher als dies. Principal 5 Meter erfordert Octave 2,5, Principal 2,5 erfordert Octave 1,25 Meter u. s. w. In diesem Verhältniss zum Principal stehend heisst die erste Octave dieser Stimme auch Diapason, die zweite Octave dann Superoctave oder Disdiapason. Letztere ist halb so gross als die Octave oder zwei Mal so klein als das Principal. Die dritte, demselben Principal gehörige Octave heisst Supersuboctave oder Disdisdiapason, auch Sedecime genannt. Sie steht drei Octaven höher als Principal, zwei Octaven höher als die erste Octave, eine Octave höher als die Superoctave. Der Ausdruck Octävchen passt nur für die kleinen Octavregister. Im Pedal im 5- oder 2,5 Meterton stehend, heisst diese Stimme Octavenbass oder Octavbass. Sehr gern hat man auch im Pedal eine Octave 1,25 Meter stehend. Diese dient dann vorzüglich dazu, um bei Triosätzen den *Cantus firmus* im Pedal schön und deutlich hervortreten zu lassen. Dieses Pedalregister heisst dann auch Superoctavenbass oder Sedecime u. s. w. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Theil der Octavpfeifen bei einem grossen Prospekt nebst den Principalpfeifen auch ihren Stand im Prospekt finden. Sie heissen dann ebenfalls Principale oder Prästanten. Die Octavregister sind also, wie ihr Name besagt, zwar alle Principalstimmen, aber in Wirklichkeit in Bezug auf den Fuss- oder Meterton des grössten Principals desselben Manuals Octaven dieses Principals. Der ganze Umfang der Octaven vom tiefsten Octavenbass bis zum höchsten Octaventon beträgt neun Octaven. Die Pfeifen dieses Registers werden je nach dem Meterton in der Tiefe von Holz, in der Höhe nur von Zinn, und zwar vom besten, d. h. von reinem Zinn ausgeführt. Die Manual-Octavregister werden überhaupt nur von reinem Zinn gemacht. Der Querschnitt der Octav-Holzpfeifen muss die Figur eines Quadrates haben oder dieser Figur sich nähern. Sicher muss jedoch bei gleicher Tonhöhe die Fläche des Querschnittes der Holzpfeife der Fläche des Querschnittes der Zinnpfeife gleich sein. Was von der Mensur der Principale gilt, steht auch für die Octave fest. Die Octavregister der Nebenmanuale werden enger als die der Hauptmanuale mensurirt, richten sich also nach der Principalmensur der Nebenmanuale. Die Ausdrücke Grossoctav, Superoctava, Diapason, Disdiapason, Disdisdiapason und Halbprincipal sind in frühester Zeit schon für Octavstimmen gebraucht worden. Der Zweck der Octavregister ist, die Principale zu unterstützen, dem Principaltone Frische und Abrundung, selbst Stärke zu geben, sowie die tiefen Principaltöne an Deutlichkeit und Bestimmtheit gewinnen zu lassen. Auf ähnliche Weise müssen die kleinen Octavregister die grösseren Octavstimmen unterstützen. Manche Orgelbauer verwenden die kleine Octave oder Octave 4′ oder 1,25 Meter zur Temperatur, namentlich bei der Einstimmung kleiner Orgelwerke.

Octavagiol ist eine längst verschollene 1,25 metrige Octavstimme.

Octavbass oder Octavenbass, s. Octave.

Octavina ist ein selten gebrauchter Ausdruck für Superoctave.

Octava elleptica, verdeckte Octaven, s. Octavfolgen.

Octavkoppel ist eine von dem Orgelbaumeister Buchholz in Berlin erfundene Koppel, welche dazu dient, bei einer Orgel, welche nicht viel Stimmen hat, die Wirkung der Stimmen zu erhöhen und zu verstärken. Durch Ankoppelung dieser Koppel wird Unter- oder Oberoctave oder auch beide mit der Octave des Pedals oder eines Manuals verbunden. Ein Raum von 2 □Meter genügt, um die nöthigen Pfeifen aufzustellen, so dass eine Wirkung hervorgebracht wird, als wenn es sechs verschiedene Stimmen wären. Die Octavkoppel verbindet erstens eine Windlade, auf der eine Reihe Labialstimmen, z. B. 42 Töne, stehen, mit dem Pedal. Die Octavkoppel verbindet ferner das Pedal mit einer anderen Windlade, auf der eine Reihe Zungenstimmen, z. B. 42 Töne, stehen. Dieser Mechanismus ist durch Anwendung verschiedener Wippen, Drähte, Stecher und Schraubenmuttern hergestellt. Eine andere Art von Octavkoppel ist die, zu welchen keine besonderen Pfeifen gehören. Sie kann für das Pedal und für das Manual in der Weise angelegt werden, dass die gekoppelten Töne eine Octave höher oder eine Octave tiefer angeben. Letzteres ist das Zweckmässigste und nur allein zu empfehlen. Diese Koppelung geschieht durch schräg liegende Wippen, welche bei der zweiten Octave anfangen, und jede Wippe, welche mit der Taste (vermöge der Koppelung) zugleich niedergezogen wird, drückt die gleichnamige Taste eine Octave tiefer mit herunter, so dass bei jedem Tone der nun eine Octave tiefer liegende mitklingt. Einen ähnlichen Zweck verfolgt das in den vierziger Jahren auftauchende Doublettensystem. Der Hauptzweck dieses Systems war, dass jede Stimme aus sich selbst auf dem folgenden Manual eine neue, aber nur eine Octave höher liegende Stimme wurde, oder mit anderen Worten: jede Stimme des einen Manuals wurde auf dem zweiten Manual eine neue Stimme; nur wurde eine 5 metrige auf dem zweiten Manual eine 2,5 metrige Stimme. Eine solche Einrichtung machte es leicht, mit wenigen Kosten eine Orgel mit zwei Manualen herzustellen. Eine Orgel endlich mit drei Manualen würde nicht viel theurer kommen, als eine Orgel mit zwei Manualen, da das dritte Manual dann das Doublettenmanual wäre; trotzdem würde dies Werk fast eben soviel leisten, als ein Werk mit drei vorhandenen Manualen, ich sage fast. Die Einrichtung des Doublettenmanuals geschah dann nicht durch Anwendung der Koppeln, sondern dadurch, indem die Tractur des dritten Doublettenmanuals ebenfalls mit den Ventilen, nur eine Octave höher, des unteren Manuals verbunden wurde. Für die fehlende höhere Octave standen dann auf einer Verlängerung der Windlade die Pfeifen.

Das Doublettensystem hat z. B. der Orgelbaumeister Mehmel aus Stralsund bei einigen Landorgeln mit Geschick angewandt, indem er im Pedal aus einer Stimme zwei machte und zwar aus 39 Pfeifen. Z. B. hatte er Violon 17′ von *C*₀ an aus 39 Pfeifen verfertigt (ursprünglich gehören nur 27 Pfeifen zum Pedal) in der Weise, dass von *C* 8′ 2 Pfeifen tönten, nämlich ein 16′ und ein 8′. Diese Ueberführung ging fort bis zu *A*. Diese Ueberführung und Ergänzung hatten der Gemeinde Kosten und Raum erspart, und war es im Spiel gar nicht zu merken, dass eigentlich nur ein Register vorhanden. So kann Subbass 16′ durch das Doublettensystem zum Gedaktbass 8′, Principalbass 8′ zur Octave 4′ gemacht werden. In letzterem Falle werden die Pfeifen der höheren Töne von Zinn gemacht. Die Pfeifen stehen in diesem Falle in folgender Weise nebeneinander:
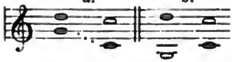
$$\begin{matrix} C^{16'} & c^{8'} & c^{4'} & \\ D^{16'} & d^{8'} & d^{4'} & \text{u. s. w.} \end{matrix}$$

Damit andererseits aber auch jede Pfeife allein gebraucht werden kann, so müssen die Canzellen noch ein besonderes Lederventil erhalten. Mehmel hat

dies mit Geschick z. B. in einer Landorgel zu Wustrow und in der Marienkirche zu Greifenswald ausgeführt, und zwar hier in der Pedalabtheilung wegen Mangel an Raum.

Octavflöte *(Ottavini)*, die kleine, um eine Ocatve höher, als die grosse, gewöhnliche Flöte stehende Querflöte (s. Flöte). In der Orgel ist sie eine, um eine Octave höher, als die gewöhnliche Flötenstimme, stehende Stimme; diese steht demnach im 8-, jene im 4-Fusston.

Octavfolgen, Octavparallelen nennt man die, im Vocalsatz verbotenen Fortschreitungen zweier Stimmen in Octaven. Das Verbot ist aus dem, über die Bedeutung des Intervalls der Octave bereits Gesagten leicht erklärlich. Eine, in Octaven hinzugefügte Stimme ist keine neue, die erste contrapunktirende Stimme, sondern nur die treue Wiederholung derselben. Im Satz mit selbständigen Stimmen sind sie deshalb zu vermeiden, weil überall da, wo die Stimmen sich in Octaven fortbewegen, diese Selbständigkeit unterbrochen wird. Wenn früher geltend gemacht wurde, dass solche Octaven verboten seien, weil sie schlecht klängen, so ist darauf zu erwidern, dass im Gegentheil unter gewissen Umständen des guten Klanges wegen sogar Octavverdoppelungen mit Bewusstsein ausgeführt werden, wie, um nur eins zu erwähnen, bei den Orgeln und im Orchester. Dass der oben angeführte Grund der einzig richtige ist, wird auch durch die Geschichte bestätigt. Damit ist aber auch zugleich angegeben, in wie weit das Verbot seine Gültigkeit behält auch im sogenannten freien, und nicht nur im strengen Satze. Ueberall, wo selbständige Stimmen zusammenwirken, wie im Vocalsatze, namentlich im *a capella*-Styl, sind sie zu vermeiden, während sie im Instrumentalsatz, bei dem es sich weniger um Entfaltung selbständiger Stimmen handelt, als vielmehr um Fülle und Reiz des Klanges, erlaubt und geradezu gefordert sind. Auf denselben Grund lässt sich das Verbot der verdeckten Octaven zurückführen; diese entstehen, indem in gerader Bewegung zwei Stimmen sich nach einem Octavintervall bewegen:



Wenn man als Grund dafür angab, dass das Ohr die Töne des Quintenschritts der Unterstimme ausfülle *(a)* und dadurch gewissermaassen sich selbst die Fortschreitung von *d* nach *c* also mit der Oberstimme in Octaven bereite, so ist die Erklärung wohl nur gesucht, um überhaupt eine zu haben. Einleuchtender scheint mir, dass das Verbot ebenfalls in dem Streben nach Selbständigkeit der Stimme seinen Grund hat; in der Gegenbewegung eingeführt *(b)*, erscheint das Schlussoctavintervall weniger unselbständig, als in der geraden Bewegung erreicht.

Octavgattungen *(Species octava)* sind die, von jedem Tone der diatonischen Tonleiter ohne Versetzung gewonnenen neuen Tonleitern, wie sie im griechischen und darnach auch im mittelalterlichen Tonsystem der sogenannten Kirchentöne gewonnen wurden. Gattungen der Octave heissen sie, weil sie auf den Tönen derselben Octave construirt werden und zugleich durch die andere Lage der Halbtöne verändert, von einander wesentlich unterschieden sind. Solcher Octavgattungen enthält natürlich jede Tonleiter sieben (über die der Griechen s. Griechische Musik und Tetrachord, über die mittelalterliche Tonart). Dort wird namentlich nachgewiesen, wie nach unserem System der Begriff Tonart wesentlich von dem der Octavgattung unterschieden ist. Auch wir ordnen unser Tonsystem in Octavenreihen, aber nicht als Gattungen: von den Octavgattungen des Mittelalters nehmen wir nur zwei (die jonische und äolische) als *Dur und Moll* und bilden dann die anderen diesen genau nach, indem wir nicht die Tonleiter, sondern das Princip derselben gestaltend wirken lassen.

Octaviana, s. Octavchen.

Octavposaune, s. Posaune.

Octavtheilung, geschieht in doppelter Weise: harmonisch die Quint 3:2 als *medium harmonicum* und arithmetisch die Quart 4:3 als *medium arithmeticum* ergebend. Jene führt zur authentischen, diese zur plagalischen Führung der Tonleiter (s. Tonart und Authentisch und Plagalisch).

Octavverdoppelung. Wie oben schon unter Octavfolge angeführt ist, wird diese durch Rücksichten auf den Klang gewisser Stimmen zuweilen gefordert. Zunächst sei noch erwähnt, dass diese Octavverdoppelung beim Dreiklang in seiner vierstimmigen Darstellung schon geboten wird. Dieser hat ursprünglich nur drei Töne und deshalb muss ein Intervall verdoppelt werden, und wenn auch die anderen Intervalle Terz und Quint unter Umständen gleichfalls im Einklange oder der Octave verdoppelt werden dürfen, so ist dies nicht nächstliegend, sondern die Verdoppelung des Grundtons in der Octave, so dass wir den vierstimmigen Dreiklang als aus Grundton, Terz, Quint und Octave bestehend von vornherein betrachten. Bei der weiteren Ausdehnung der Stimmzahl wachsen natürlich diese Octavverdoppelungen an, doch dürfte beim Gesange kaum je die Nothwendigkeit einer Octavverdoppelung ganzer Stimmen eintreten, wie beim Orchester. Hier bringen die verschiedenen Instrumente nicht alle ein neues Tonvermögen, wie die einzelnen Klassen der Singstimmen, sondern nur ein neues Klangvermögen hinzu, und um dies zu entfalten und mit den anderen zu schönster Gesammtwirkung zu vermischen, ist es nothwendig, dass zeitweise Clarinetten mit den Flöten, oder wohl auch mit den Oboen und den Fagotten, die Oboen mit Flöten und Fagotten, die Rohrinstrumente mit den Streichinstrumenten, diese wieder unter sich in Octaven gehen, dass die Cellis eine Geigencantilene in Octaven unterstützen, um sie zu noch eindringlicherer Wirkung zu bringen. Dabei aber darf nicht übersehen werden, dass das nur durch die Wirkung, welche erzielt werden soll, gefordert wird, und deshalb gerechtfertigt ist; dass aber andere Octavenfortschreitungen, die den organischen Bau, namentlich den harmonischen, berühren, ebenso verwerflich sind, wie beim Vocalsatz. Auch der reich ausgeführteste Ochestersatz ist auf einen einfachen harmonischen Grundriss zurückzuführen; und ist dieser möglichst correkt, wird er sich um so reicher instrumental ausbauen lassen und dann bessere Wirkung machen, als wenn dies nicht der Fall ist.

Octett, ein Tonstück von acht selbständigen Stimmen. Als Instrumentalstück von vier Violinen, zwei Violen und zwei Celli, oder dem Streichquartett mit Contrabass und drei Blasinstrumenten u. dergl. ausgeführt, hat es die Sonatenform wie Quartett, Quintett u. s. w.; als Gesangstück für acht Stimmen ist es natürlich freier in der Form, ist diese nur durch den Text bestimmt.

Octivonium heisst ein, im streng achtstimmigen Satze geschriebenes Tonstück für Gesang.

Ode, ᾠδή, ᾆσμα, bei den Griechen das Haupterzeugniss ihrer lyrischen Poesie, zwischen dem Hymnus und dem eigentlichen Liede in der Mitte stehend. Die Römer nannten es Carmen. Die Ode wurde zum Ausdruck der individuelleren Gedanken und Empfindungen, und gewann dem entsprechend fein und fest gegliederte Form. Als im Anfange des vorigen Jahrhunderts die deutschen Dichter wieder der lyrischen Dichtung erhöhten Fleiss und erneutes Interesse zuwendeten, da nannten sie ihre Lieder Oden, und die Componisten folgten ihnen. 1736 erschien in Leipzig »Speronte's singende Muse an der Pleisse in zweimal 50 Oden«; es sind dies meist Lieder in Tanzweise componirt und die Zahl der Odensammlungen vermehrte sich gar bald sehr. Besondere Pflege erfuhr dann die Ode durch Klopstock, Rammler, Uz, Cramer u. A.; aber Rammler schon nannte seine Sammlung, die 1766 bei G. L. Winter in Berlin erschien, nicht Oden, sondern »Lieder der Deutschen«. Es enthält diese Sammlung Lieder von Hagedorn, Weisse, Gleim, Uz, Lessing, Ebert, Zachariä, Kleist, Beyer, Müller, Ewald, Kronegk, Gerstenberg. Seitdem verschwand die Bezeichnung Ode allmälig und wird jetzt nur bei solchen Gedichten

noch angewandt, die in den entsprechenden alten Versmaassen gehalten sind. Diese haben für die Musik nur wenig Anziehendes, da ihr Inhalt meist mehr lehrhaft als empfindungsvoll ist.

Odeon, Odeion, ᾠδεῖον, ein Concerthaus, in der Blüthezeit Griechenlands eigens zu diesem Zweck gebaut. Es war nur den vierten Theil so gross, wie das gewöhnliche Theater, und nicht wie dies oben offen, sondern mit einem Dach versehen, der besseren Akustik halber. Sonst hatte es, wie das Theater, Sitzreihen im Halbkreise amphitheatralisch aufgestellt, eine Orchestra für den Chor und eine Bühne für die Musiker. In Athen liess Perikles das erste Odeion für die musikalischen Wettkämpfe an den Panathenaien bauen, doch diente es bald auch dazu, um Proben für theatralische und musikalische Aufführungen zu halten. Später entstand noch ein zweites, das grösste der alten Welt, erbaut von Herodes Attikos zu Ehren seiner verstorbenen Gemahlin Regilla, südwestlich von der Akropolis gelegen. In seinem längsten Durchmesser war es 284 Fuss lang und hatte Raum für 8000 Personen. Ausserdem hatte noch Korinth ein Odeion, wie mehrere andere Städte. Domitian erbaute das erste in Rom, Trajan ein zweites. Auch in neuerer Zeit hat man diese Bezeichnung für derartige Gebäude wieder aufgenommen, und kaum eine Stadt besteht ohne ein Odeum, das indess selten künstlerischen Zwecken dient.

Odikie, eine bei den Singalesen gebräuchliche Art Trommel.

Odington oder Odynton, Walter, ein Mönch des Benediktinerklosters Evesham in der Grafschaft Worcester in England, der im 13. Jahrhundert lebte, war Astronom und Mathematiker, hat aber auch ausser zwei Abhandlungen im Interesse dieser Wissenschaften ein Werk hinterlassen, durch welches er sich den musikalischen Theoretikern einreiht. Die Entstehungszeit dieser Schrift darf zwischen 1217 bis 1228 gesucht werden, denn O. hat sein Werk in der Regierungszeit Heinrich's III. verfasst, und zwar im Kloster Evesham, das er 1228 verliess, als er Erzbischof von Canterbury wurde. Das Werk führt den Titel: »*De speculatione musicae*«. Die einzig bekannte Handschrift desselben befindet sich in der Bibliothek des College in Cambridge und stammt aus dem 15. Jahrhundert. In dem Cataloge von 1777 dieser Bibliothek ist sie S. 410 No. 15 so verzeichnet: »*Codex membranaceus in 4° seculo XV scriptus, in quo continetur Summus fratris Walteri (Odingtoni) monachi Eveshamiae musici Speculatione musicae*«. Forkel giebt in seiner »Geschichte der Musik« Bd. II. S. 415 bis 421 nach Burnay ausführlichere Mittheilungen über das Manuscript, ebenso Fétis in seiner »*Biographie universelle*« VI. p. 348. Veröffentlicht ist Odington's Tractat in: Coussemaker Ed. »*Scriptorum de musica medii aevi*« (Paris, A. Durand) p. 182.

Odische Musik hiess bei den Griechen die Vocalmusik, im Gegensatz zur Instrumentalmusik, welche organische, und zur orchestrischen oder pantomimischen, welche die hypokritische genannt wurde.

Odo von Cluny, auch Oddo von Clugny geschrieben (latein.: *Cluniacensis*), einer der bedeutendsten Musikschriftsteller des Mittelalters, stammte aus einer französischen Adelsfamilie. Im J. 878 n. Chr. geboren, muss er sich schon früh mit Eifer dem wissenschaftlichen und musikalischen Studium gewidmet haben, denn schon 899 verliess er die Schule des berühmten Remi d'Auxerre (Remigius Altisiodorensis), um Canonicus und erster Sänger an der St. Martinskirche in Tours zu werden. Nachdem er in der Folge noch in mehreren Klöstern Frankreichs seinen Aufenthalt genommen, wurde er 927 zum Abt des Benediktinerklosters in der kleinen burgundischen Stadt Cluny ernannt, wo er im J. 942 starb, wie dies die neuesten Forschungen erwiesen haben, im Gegensatz zur Meinung des gleichzeitigen Chronisten Sigebert von Gemblours, der das Jahr 937 als das Todesjahr Odo's angiebt. Das bedeutendste unter den vom Abt Gerbert in seine Sammlung »*Scriptores ecclesiastici*« aufgenommenen Werken Odo's führt den Titel »*Liber, qui et dialogus dicitur, a Domno Odone compositus, succinctim, decenter atque honeste ad utilitatem legentium*

collectus« (Buch, auch Gespräch genannt, vom Dominus Odo verfasst, in kurzer, passender und ehrbarer Weise zum Nutzen der Leser zusammengestellt). Dies Werk, einem Manuscript der Pariser Bibliothek entnommen, handelt von der Eintheilung und dem Gebrauch des Monochord, von den Ganztönen und Halbtönen, von den Consonanzen, von der Vereinigung der Stimmen, endlich von den Grenzen, von der Höhe und Tiefe und von den Formeln der Kirchentöne. Die übrigen Werke Odo's sind: 1) *»D. Oddonio Abbatis, ut videtur, Cluniacensis tonarius«;* es handelt von dem richtigen Gebrauch der Tonarten mit ihren verschiedenen Abweichungen; die im Manuscript dazu gegebenen Notenbeispiele sind in alten longobardischen Noten und konnten deshalb von Gerbert nicht abgedruckt werden. 2) *»Regulae Domni Odonis de Rhythmimachia«* handelt ausschliesslich von den Proportionen und den Tonverhältnissen. 3) *»Regulae Domni Odonis super abacum«**) ist wohl irrthümlich in die Sammlung aufgenommen, da es gar nicht von musikalischen Dingen handelt. 4) *»Ejusdem Oddonis quomodo Organistrum construatur et de fistulis«* handelt von der Construction des Organistrum (der sogenannten Bettlerleier oder Vielle) und der Blasinstrumente. Die Echtheit der vier letzteren Werke wird von Fétis bezweifelt; auch die Autorschaft des *»Dialogus«* ist dem O. bestritten worden, nachdem man Manuscripte dieses Werkes aus dem 11. und 12. Jahrhundert entdeckt hat, in denen Guido von Arezzo als Verfasser genannt wird. Der Biograph und Lobredner dieses letzteren, Angeloni, glaubt den Odonischen Dialog schon deshalb dem Guido zuschreiben zu müssen, weil dort von dem Gamma die Rede ist, jenem nach seiner Meinung von Guido der Scala hinzugefügten tiefsten Tone; doch bezeichnet dieser selbst im zweiten Kapitel seines »Micrologus« das Gamma als von den Neueren hinzugefügt *(a modernis adjunctum).* Als endgiltige Entscheidung dieser Frage zu Gunsten Odo's kann aber Guido's Aussage in seinem an seinen Freund und Klostergenossen Michael gerichteten Brief gelten, wo es heisst: *»Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat, Librum quoque Enchiridion, quem reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit«* (Wer sich noch näher unterrichten will, möge unser Buch »Micrologus« zur Hand nehmen, sowie auch das vom hochwürdigen Abt Oddo mit Klarheit geschriebene Handbuch).

Odoardi, Josepho, ein einfacher Bauer, der in der Gegend von Ascoli in der Grafschaft Ancona gegen 1740 geboren wurde und der nur vermittelst seiner genialen Geschicklichkeit ausgezeichnete Geigen verfertigte, ohne jemals in der Werkstatt eines Geigenmachers gewesen zu sein. Er starb erst 28 Jahr alt, hat aber dennoch gegen 200 Violinen angefertigt, die in Italien noch gesucht sind.

Oedman, Jonas, Licentiat an der Universität Lund in Schweden, hielt an dieser Akademie 1745 einen Vortrag über Geschichte der Kirchenmusik im Allgemeinen und der Schwedens im Besonderen. Er ist gedruckt und erschien mit dem hier folgenden Titel: *»Dissertatio historica de musica sacra generatim, et ecclesiae Sveogothicae speciatim, quam suffraquante ampl. ord. philosophico in regia Acad. Gothorum Carolina, sub moderatione D. Sven Bring, hist. profess. reg. et ord. pro gradu, publico candid. examini modeste sub mittit Jonas Oedman, ad ecclesiam Smalandiae Bringetofta O. D. M. die XIII Maji A. C. MDCCXLV«* (Lundini Gothorum, typis Caroli Gustavi Berling, in 4° 40 S.).

Oeglin, Erhard (auch Oglin), kaiserl. Buchdrucker in Augsburg, von 1505 bis 1516 thätig, war, wie angenommen werden kann, der erste, welcher Musikwerke mit in Kupfer gestochenen Noten herausgab. Aus dem Jahre 1507 liegt ein Werk dieser Art vor. Es ist eine Sammlung von Oden und Hymnen in lateinischen Versen, deren Buchstaben in 22 verschiedenen Grössen dargestellt sind. Die Musik dazu ist von Tritonius vierstimmig gesetzt. Der

---

*) Abacus, das nach dem dekadischen Ziffersystem in viereckige Felder eingetheilte Rechenbrett.

Diskant und Tenor sind auf der einen und Alt und Bass auf der anderen Seite gedruckt. Der Titel dieses Werkes ist in Form eines Bechers gesetzt und lautet: »*Melopoiae sive Harmoniae Tetracenticae super XXII genera carminum heroicorum lyricorum et ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariae nostrae musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulate, ductu Chunradi Celtis faeliciter impressae*«. Am Schlusse des Werkes steht: »*Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin, expensis Joannis Riman alias de Canna et Oringen*« und hierunter der folgende Vers mit der Ueberschrift: »*Ad Erhardum Oglin impressorem. Inter Germanos nostros fuit Oglin Erhardos qui primus intiquias (niti das) pressit in aeris notas Primus et hic lyricas expressit carmine musas Quatuor east docuit vocibus aere cani*«. Auf dem letzten Blatte befindet sich das Datum der Ausgabe: »*Impressum anno sesquimillesimo et VII augusti*«. Schmid (»*Ottaviano dei Petrucci*«, p. 158—160) giebt eine gute Beschreibung des Werkes. Erwähnt sei noch, dass Oeglin durch seine Sammlung: »49 geistliche und weltliche Lieder mit Singnoten-, gesankbuecher mit Tenor, Discant, Bass vnd Alt« (Augspurg, Erhard öglin 19. July 1512) Anregung gab zur Sammlung der Volkslieder. 1513 erschien erst Schöffer's Sammlung, 1519 die von Arnt von Aich, 1520 von Apiarius u. s. w.

Oelrichs, Johann Karl Konrad Dr., ein 1722 in Berlin geborener Rechtsgelehrter und Bibliograph, der eine grosse Anzahl von Schriften publicirt hat. In seiner Jugend hatte er sich schon das Ziel gesetzt, eine allgemeine Geschichte der Musik zu schreiben und er sammelte zu diesem Zwecke viel Bücher und Schriften über Musik auf, brachte es aber nur bis zur Herausgabe einer kleinen Schrift: »Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musik und öffentlichen musikalischen Akademien und Gesellschaften« (Berlin, 1752, in 8° 52 S.). Er starb 1798.

Oelschlegel, Johann Lohelius, Kapellmeister an der Pfarrkirche des Prämonstratenserstifts Strahow in Prag, wurde in Loschau bei Dux in Böhmen den 31. Decbr. 1724 geboren. In Mariaschein im Jesuitenkloster, wo er sich eine Zeit lang aufhielt, verfolgte er seine literarische Ausbildung und versah zu gleicher Zeit den Organistendienst. Darauf ging er nach Prag, wo er desselben Amtes wartete, erst bei den Dominikanern und dann bei den Malthesern bis er 1747 im Prämonstratenserstift Strahow seine Gelübde ablegte. 1756 wurde ihm die Kapellmeisterstelle an der Kirche desselben übertragen. Obwohl er Compositionsstudien erst sehr spät (bei Habermann) machte, hat er doch eine beträchtliche Anzahl von Compositionen hinterlassen, sie bestehen in Messen, Offertorien, Cantaten, Hymnen, vielen Motetten, Kirchenarien u. s. w., deren vollständiges Verzeichniss in Fétis »*Biog. univ. des Mus.*« zu finden ist. Noch hinterliess er ein Schriftchen, die Orgel seines Klosters betreffend, wozu die von ihm selbst ausgeführte Reconstruirung derselben, die vorzüglich gelang, die Veranlassung gegeben. Der Titel lautet: »Beschreibung der in der Pfarrkirche des K. Prämonstratenserstifts Strahow in Prag befindlichen grossen Orgel, sammt vorausgeschickter kurz gefasster Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln« (Prag, Anton Hladky, 1786, in 8° 90 S., mit dem Portrait Oelschlegel's).

Oesten, Theodor, der Name wenn auch nicht eines berühmten Musikers, so doch eines Pianoforte-Componisten, der wohl bekannt sein dürfte, so weit in der Welt überhaupt Clavier gespielt wird. O. lebte als Musiklehrer, später ausschliesslich als Componist in Berlin, wo er am 31. December 1813 geboren und auch am 16. März 1870 gestorben ist; sein Leben hat sich ziemlich ereignissloss abgesponnen. Erzogen wurde er nicht in Berlin, sondern in Fürstenwalde, einem Provinzialstädtchen in Brandenburg. Dort erhielt er bei seiner ausgesprochenen Neigung für Musik auch Unterricht auf den gebräuchlichen Streich- und Blasinstrumenten beim Stadtmusikus Politzki, auf dem Clavier bei einem Schullehrer. Ohne allen Unterricht in der Composition schrieb er schon als Knabe eine Menge von Tänzen, Variationen, Soli u. dergl. für Violine,

Flöte und andere Instrumente, mit und ohne Orchester, und suchte sich, da er die Unzulänglichkeit seines Wissens erkannte, durch eifriges Studium theoretischer Werke die nothwendige technische Fertigkeit anzueignen. Mit dem 19. Lebensjahre kehrte er nach Berlin zurück, und nun erst trat ein geordneter Unterricht an Stelle des bisher regellosen Wesens. Er studirte die Composition unter Leitung des Kammermusikers C. Böhmer, Clavierspiel und Gesang bei Dreschke, damals Lehrer am königl. Institut für Kirchenmusik, und aus specieller Liebhaberei auch Clarinette beim Kammermusiker Tanne. Nach solch eifriger zweijähriger Vorbereitung trat er als Eleve der königl. Akademie der Künste ein und absolvirte hier einen dreijährigen Cursus. Seine Lehrer in Instrumental- und Vocalcomposition waren Rungenhagen, G. A. Schneider und A. W. Bach. Er schrieb Sinfonien, Quartette, Messen, Motetten, Fugen und was sonst noch derartiges von Schülern geschrieben werden muss, und obwohl von allen diesen Sachen nichts in die Oeffentlichkeit gekommen ist, muss er sich damit doch wohl die volle Zufriedenheit der genannten Lehrer erworben haben, da er mehrmals in öffentlicher Sitzung Preise der Anerkennung davontrug. Nach Vollendung dieser Studien etablirte er sich in Berlin als Musiklehrer und war als solcher bald vollauf beschäftigt. Die ersten Sporen als Componist verdiente er sich im J. 1843 mit einem kleinen Rondo, das ohne Opuszahl unter dem Titel »*Les premières violettes*« erschien, und siehe da, er hatte damit einen Ton angeschlagen, der allgemeinen Wiederhall fand. Brillant klingend, schwer aussehend und doch unschwer zu spielen, pikant, hübsch, reizend, das war Wasser auf die Mühle der zahllosen Dilettanten, namentlich weiblichen Geschlechts, die jede Anstrengung eines sorgfältigen und mühsamen Studiums verschmähen und doch in Gesellschaften gern als fertige Clavierspieler erscheinen möchten. Das war etwas ganz Anderes, als die trockenen Thema's Variationen, und da Theodor O. klug genug war, die Tragweite dieses Erfolges zu begreifen, so liess er all seine Sinfonien, Messen u. s. w. ruhig im Pulte schlummern und sendete jenem Rondo zahlreiche Nachfolger hinaus in die Welt, die ihn bei einem Theil des musiktreibenden Publikums zum Favoritcomponist machten, der lange Zeit das Feld der Pianoforte-Nippessachen souverän beherrschte. Jetzt ist er in den Hintergrund getreten, es haben sich zahlreiche Nachahmer gefunden. Unter seinen zahllosen, nach Hunderten zählenden Compositionen, wenn man diesen Transcriptionen oder für Pianoforte mundgerecht gemachten Liedern und Arien diesen Namen geben will, zeichnen sich verschiedene durch hübsche Arbeit und originelle Erfindung aus. Die Mehrzahl freilich ist nur Marktwaare, auf Bestellung und nach der Schablone für den augenblicklichen Bedarf gearbeitet.

Oesterreich, Karl, Tenorist, wurde in Magdeburg 1664 geboren und starb als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel. Den ersten Musikunterricht erhielt er in seiner Vaterstadt vom Cantor Scheffler, den ferneren Unterricht, besonders im Gesange, von Schelle in Leipzig, während er die Thomasschule besuchte. Er hatte es in der Gesangskunst schon zu einer ziemlichen Fertigkeit gebracht, als die Pest ihn 1680 von hier vertrieb. Er ging nach Hamburg, wo er drei Jahre blieb und sich durch sein Gesangstalent überall Anerkennung verschaffte. Später kehrte er wieder nach Magdeburg zurück und studirte bei Theile Composition, Orgel und Clavierspiel, trat dann als Tenorsänger in die fürstliche Kapelle in Wolfenbüttel. Hier erhielt er im Gesange eine noch höhere Ausbildung durch die beiden dort weilenden Castraten Giuliano Giulini und Vincentino Antonini, durch die er einer der ersten Deutschen wurde, die sich die Gesangsweise der altitalienischen Schule aneigneten und weiter gaben. O. bildete mehrere vorzügliche Sängerinnen nach dieser Schule und erhielt auf Grund dieser Leistungen den Titel Hofkapellmeister. Er starb in seiner Stellung in Wolfenbüttel 1735. In den Jahren 1690 bis 1702 war er Kapellmeister des Prinzen von Holstein-Gottorp gewesen.

Oesterreicher, Georg, Cantor, ist 1576 geboren, war eine Zeit lang

Mitglied der Kapelle des Markgrafen von Anspach und wegen seiner musikalischen Talente beliebt. 1621 wurde er Cantor in Windsheim und starb in diesem Amte 1633. Er hat geistliche Lieder verfasst, zu denen er auch die Melodien setzte und deren mehrere in den Anspacher, Rotenburger, Heilsbrunner und Windsheimer Gesangbüchern jener Zeit Aufnahme fanden. Besonders abgedruckt sind sie unter dem Titel: »Oesterreicher's Cantorbüchlein« (Rotenburg an der Tauber, 1615 8°).

Oestreich, Karl, virtuoser Hornbläser und Componist. Er gehörte eine Zeit lang der Dresdener Hofkapelle an; von 1826 ab wohnte er jedoch in Frankfurt, welche Stadt er auf einer Concerttour besucht hatte. Im Druck erschienen sind von ihm: Zwölf Trios für drei Hörner, und eine Polonaise für Flöte und Orchester, beides bei Simrock in Bonn. Man schreibt ihm eine Oper, welche 1839 in Weimar gegeben wurde, wohl mit Recht zu, denn nur die Orthographie seines Namens ist nicht correkt. Sie führt den Titel: »Die Bergknappen« von Karl Oesterreich, Componist von Frankfurt.

Oestreich, Johann Markus, berühmter Orgelbauer in Oberbimbach bei Fulda, wo er am 25. April 1738 geboren wurde. Bis zu seinem 1813 erfolgten Tode hat er im Ganzen 37 bedeutende neue Orgeln gebaut, wie die in der Kirche zu Bückeburg und die in der reformirten und lutherischen Kirche zu Detmold. Auch seine drei Söhne, Joseph, Adam und Michael, widmeten sich dem Orgelbau. Adam, welcher am 25. Juli 1792 geboren wurde und am 28. Octbr. 1851 starb, wurde 1815 zugleich Organist an der Domkirche zu Corvey. Er war auch als tüchtiger Orgelvirtuose bekannt.

Oeuvre (franz.; latein.: *Opus*), Werk, wird von den Componisten bei der näheren Bezeichnung ihrer Werke angewendet. Da es nicht Sitte ist, diese mit der Jahreszahl ihres Erscheinens zu versehen, wie die Bücher, so würde die Bezeichnung bei Compositionen als Opus (Op.) oder Oeuvre (Oeu.) 1, 2, 3, 4 u. s. w. immerhin einigen Anhalt zur Feststellung der Chronologie gewähren, wenn diese Angaben wirklich durch die Zeit der Entstehung und nicht vielmehr meist durch die Zeit des Erscheinens bestimmt würden. So kommt es oft, dass bei unseren besten Meistern frühere Werke spätere Opuszahlen tragen, und namentlich wird mit nachgelassenen Werken in dieser Beziehung grosser Unfug getrieben. Besonders bei Franz Schubert tragen, um nur ein Beispiel anzuführen, Werke seiner frühen Jugend, die erst lange nach seinem Tode veröffentlicht wurden, hohe Opuszahlen.

Offen *(apertus)* heisst jede Stimme der Orgel, deren Pfeifen nicht gedeckt sind.

Offenbach, Jakob, oder wie er selbst sich nennt und schreibt: Jacques, denn obwohl er am 20. Juli 1822 in Köln a. Rh. geboren wurde, so ist er doch nach seiner Erziehung, Bildung und ganzen Anschauungsweise kaum als ein Deutscher zu betrachten. Schon von 1835 bis 1837 finden wir ihn als Schüler des Conservatoriums in Paris, nach welcher Zeit er als Cellist im Orchester der *Opéra comique* thätig war. Vom J. 1841 ab trat er auch als Solocellist in eigenen Concerten auf, in welchen er gleichfalls mit kleinen Compositionen für sein Instrument und kleinen Gesangssachen, die für das Vaudeville-Theater geschrieben waren, debutirte. Indessen machte er als Concertspieler keinerlei Aufsehen, und auch in Deutschland, wohin er sich 184[illegible] wendete, fand er nirgends Boden, so dass er schon nach zwei Jahren nach dem ihm heimisch gewordenen Paris zurückkehrte. Da ereignete es sich gleichzeitig, dass die Kapellmeisterstelle am *Théâtre français* frei wurde; er nahm den ihm gemachten Antrag, als Kapellmeister zu functioniren, mit Freuden an, und kam damit in sein eigentliches Fahrwasser. Es kann nicht bestritten werden, dass er ganz das Zeug zu einem tüchtigen Dirigenten besass und dass sich Theater wie Orchester unter seiner Leitung sichtlich hoben. In diese Zeit fallen auch seine ersten Versuche, für das Theater zu componiren, und diese Versuche legten nicht nur Zeugniss von einer ungemein fruchtbaren

Fantasie und leichten Feder, sondern auch von entschiedenem Talente ab. Und dass er dies Talent besitzt oder vielmehr besessen hat, dafür liefern fast alle seine musikalischen Farcen, besonders die kleinen einaktigen, vielfache Beläge. Das schöne Talent auszubilden lag aber weder in seiner Willenskraft, noch in seiner Absicht, vielmehr strebte er nur darnach, die lebenslustigen Pariser nach Kräften zu amüsiren. Ruhm und Ehre waren ihm völlig Nebensache, sein einziges Streben ging darauf hinaus, Geld zu verdienen. Schon nach den ersten Versuchen zeigte sich ihm der Weg zu diesem Ziele ganz klar: Je offener der Humor auf der Bühne in den unverhüllten Blödsinn überging, desto toller war der Jubel unten im Parterre, und da sich in dem grossen Paris kein Theater fand, welches gänzlich aus diesem neu entstehenden theatralisch-musikalischen Unsinn hätte Kapital schlagen wollen, so gründete O. in den *Champs elysées* 1855 ein eigenes Theater, die *Bouffes parisiennes*, ein Kunsttempel, in dem es nun mit Riesenschritten auf der Leiter des höheren Blödsinns aufwärts, auf der der Kunst aber abwärts ging, bis von dieser endlich auch jede Spur getilgt wurde. Das Jahr 1856 sah allein acht solcher Machwerke entstehen, und wenn einmal Eines weniger zünden wollte und rasch wieder zur Seite gelegt werden musste, so machte das Andere den Fehler oder vielmehr den pekuniären Ausfall doppelt wieder gut, bis dann endlich der »*Orphée aux Enfers*« erschien, der das Schicksal der *Bouffes parisiennes* entschied; denn diese lüderliche Götterwirthschaft zog die Menge mit ungeschwächter Kraft dreihundertmal hinter einander ins Theater und machte dann die Reise um die Welt. O. war der Held des Tages — kein Wunder: Er hat den Zeitpunkt richtig verstanden, den höheren Blödsinn der Posse auf das musikalische Gebiet zu verpflanzen und zwar in Paris, wo das etwas ganz Neues war und so recht ins Leben eingriff. Und ein Publikum, das nach des Tages Last und Hitze um jeden Preis amüsirt sein will, giebt es überall, darauf basirt Offenbach's Erfolg, an dem seine Mitarbeiter durch die ächt französischen Drollerien und wirksamen Situationen mindestens ebenso participiren, wie er durch seine Musik. Dieser ist für die frühesten Nummern seiner Burlesken wenigstens ein berauschendes Prickeln nicht abzusprechen, später wird sie einfach öde und geradezu langweilig. Die Fluth seiner Werke hier auch nur namentlich anzuführen, würde uns zu weit führen. Wir nennen von seinen einaktigen Werken, von denen allein bei Bote und Bock in Berlin 27 in deutschen Uebertragungen erschienen sind, nur »Fortunio's Lied«, »Herr und Madame Denis«, »Urlaub nach dem Zapfenstreich«, »Die Verlobung bei der Laterne«; in ihnen zeigt sich, dass O. ursprünglich in der That ein beachtenswerthes Talent besessen hat und sie können immerhin unter dem Titel »Operetten« passiren. Die sogenannten »Buffo-Opern« — ja nicht zu verwechseln mit dem, was der Italiener *opera buffa* nennt —, die wie der genannte »Orpheus in der Unterwelt«, »Blaubart«, »Pariser Leben«, »Schöne Helena«, »Grossherzogin von Gerolstein«, »Schönröschen« u. s. w. aller Welt bekannt sind, wagte der Autor zum Theil selbst nicht einmal unter diesem Titel in die Welt zu senden, denn sie kündigen sich auf dem Titel des Originals einfach als »*pièce en 5 actes, musique de Mr. Offenbach*« an. Seine Versuche endlich auf dem Gebiete der wirklichen »komischen Oper«, wie »Fantasio«, »Kakadu«, »Robinson Crusoe« sind jämmerlich missglückt — und der Rest ist Schweigen.

Offenbare Quinten und Octaven, die verbotene Fortschreitung selbständiger Stimmen in Quinten und Octaven (s. Octenfolgen und Quintenverbot).

Offener Kanon *(Canon apertus)*, s. Kanon.

Offenes Pfeifenwerk der Orgel, s. Orgel.

Offenflöt ist eine Flötenstimme der Orgel im 2,5- und 1,25 Meterton. Sie ist nur aus Holz zu machen, weil der Klang matt und weich sein soll. Im Pedal heisst diese Stimme Offener Flötenbass. Der älteste Name dieser Stimme ist *Tibia aperta*. Auch als Quintregister kommt sie dann und wann vor, dann heisst sie Offene Quintflöte.

Offermans van Hove, Sophie, eine ausgezeichnete niederländische Sängerin, die ihre musikalische Erziehung von dem früher schon erwähnten Direktor Lubeck an der königl. Musikschule im Haag erhielt. Sie ist am 30. Juli 1830 im Haag geboren und glänzte namentlich in den Jahren 1850 bis 1870. Gleich vorzüglich im Oratorium wie als Liedersängerin, errang sie auch Triumphe als Coloratursängerin und entzückte durch ihren innigen, seelenvollen Vortrag. Jetzt giebt sie Gesangunterricht. Als Schumann 1854 mit seiner Gattin die Niederlande bereiste, hatte er Gelegenheit, sie zu hören, und er war von der Weise, wie sie in seinem Werk: »Der Rose Pilgerfahrt« die Rose sang, so entzückt, dass er ihr den Clavierauszug schenkte mit der eigenhändigen Widmung: »Die liebliche Rose«.

Offertorium ist der Haupttheil der Messe, während dessen die sogenannte Opferung stattfindet. In den ältesten Zeiten der christlichen Kirche brachten die Gläubigen die Opfergaben *(Oblationen)* für die Kirche und die Geistlichen dar und legten sie am Altare nieder, nachdem sie mit dem Priester die Communion gefeiert hatten. In vielen protestantischen Kirchen findet diese Opferung heut noch nach dem Abendmahl (der Communion) statt, ebenso wie bei Trauungen u. s. w. Während dessen sang der Chor einen Psalm mit Antiphon, der später, als die Gemeinde nicht mehr Brot und Wein darbrachte, die Opferung also wenig Zeit in Anspruch nahm, auf einen Vers reducirt wurde; dieser ist im *Missale* mit Offertorium bezeichnet. Jetzt vollzieht der Priester während desselben die Opferung des zur Consecration bestimmten Brotes und Weins (s. *Missa*).

Officium (latein.) heisst überhaupt Pflicht, Obliegenheit und wird auch in dieser Bedeutung als *Terminus* für den ganzen Messcultus der katholischen Kirche gebraucht, als stehenden Ausdruck für die Gott darzubringende Anbetung: *Officium divinum* bezeichnet den Gottesdienst, sowohl das Messopfer, wie die darzubringenden Gebete. Gewöhnlich versteht man indess unter *officium* nur das Breviergebet; besondere Gattungen desselben erhalten nähere Bezeichnungen:

Offertorium Beati Isidorii, auch *Offertorium Gothicum* genannt, ist das 633 auf dem Concilium zu Toledo unter dem Könige Sisenand eingeführte Ritual der spanischen Kirche: *Isidorii* heisst es, weil es wahrscheinlich von dem Prälaten dieses Namens durchgesehen wurde. Cardinal Franz Ximenes stiftete zu Toledo im 16. Jahrhundert eine eigene Kapelle, in welcher der Gottesdienst noch jetzt nach diesem, von der gewöhnlichen Ordnung abweichenden Ritual gehalten wird. Es heisst auch:

Officium Mozarabicum, weil die unter den Sarazenen lebenden und Mozarabes genannten Christen dasselbe beibehielten.

Officium defunctorum ist das Gebet für die Verstorbenen, das in der katholischen Kirche zu halten verordnet ist. Es besteht aus der Vesper mit fünf Antiphonen, fünf Psalmen, Versikel und Responsorium, einer Antiphon und dem Magnificat, denen die Preces *(Ps. Lauda anima etc.)* und Orationen folgen und die Matutin von drei Nocturnen (vergl. Requiem und Vesper).

Officium dei genitrix heisst das Absingen gewisser Horen zu Ehren der Jungfrau Maria.

Officium diurnum, eine Hora, welche bei Tage gesungen wird: die Prim, Terz, Sext, Non und das Completarium.

Officium nocturnum heissen die zur Nachtzeit zu singenden Hymnen, wie Nocturnes u. s. w.

Officium nocturnum et diurnum, die zur Nachtzeit und am Tage zu entrichtenden Horen.

Officium Poledanum heisst auch das *Officium Gothicum.*

Officium Vespertinum, s. Vesper.

Oginski, Michael Casimir, Abkömmling einer der reichsten litthauischen Grafenfamilien, wurde 1731 geboren. Er spielte mehrere Instrumente, besonders

die Harfe vorzüglich, und vermehrte (1766) die von Hochbrucker erfundenen vier Pedale dieses Instruments um drei. Er starb 1803 in Warschau.

Oginsky, Michel Cléophas, Neffe des vorigen, Grossschatzmeister von Litthauen und später Senator in Petersburg, wurde am 25. Septbr. 1765 in Gurow bei Warschau geboren. Pole mit Leib und Seele, verband er sein persönliches Schicksal mit dem seines Vaterlandes, verlor im Kampfe für dessen Unabhängigkeit den grössten Theil seines Vermögens und musste flüchten. 1802 erhielt er die Erlaubniss nach Polen zurückzukehren und liess sich auf seiner Besitzung Zolesié bei Wilna nieder, wo er sich dem Studium der Musik und der Abfassung seiner Memoiren widmete. Nach dem Frieden von Tilsit lebte er drei Jahre mit seiner Familie in Italien und Frankreich, ging 1810 nach Petersburg und wurde dort kaiserl. Rath und Senator. Aus Gesundheitsrücksichten wählte er abermals Italien zu seinem Aufenthalt und nahm in Florenz seinen Wohnsitz, wo er 1833 starb. Bekannt, ja berühmt wurden seine Polonaisen, doch hat er auch noch andere Tonstücke: französische und italienische Romanzen componirt. Die Polonaisen, 14 an der Zahl, sind in Warschau, Petersburg, Paris, London, Mailand, Florenz, Leipzig, Dresden erschienen, doch veranstaltete der Componist 1820 die Herausgabe einer Sammlung von 12 dieser Polanaisen in Wilna, und liess dieselben zum Besten einer Wohlthätigkeitsanstalt dieser Stadt verkaufen. Der Ertrag belief sich auf 10,000 Frcs. Eine dieser Polonaisen, welche 1793 erschien, hatte ganz besonders viel Aufsehen gemacht und gewiss weniger durch ihre ansprechende Originalität, als vielmehr durch die Erfindung einer tragischen Episode, die daran geknüpft wurde, zu der aber Oginsky's Lebenslauf keinen Anhalt bietet. Diese Polonaise erschien in Paris in mehreren Auflagen. Das Titelblatt zeigte das Bild eines jungen Mannes, der sich durch einen Pistolenschuss tödtet, mit der Unterschrift: »*Oginsky, desesperé de voir son amour payé d'indifférence, se donne la mort tandis qu'on execute une polonaise, qu'il avait composée pour son ingrate maîtresse, qui la dansait avec son rival*«. 1824 brachte »*The harmonicum*«, Polonaise und Legende.

Ohmann, Anton Louis Heinrich, Sänger und Componist, wurde in Hamburg am 13. Febr. 1775 geboren. Sein Vater war Kapellmeister und Musiklehrer. Er selbst wirkte eine Zeit lang am Hamburger Theater als Violinist. 1795 wurde er Concertmeister am Theater in Reval, wo er sich auch mit Erfolg als Sänger (er war Bassist) versuchte. 1797 berief in Kotzebue an das Hoftheater nach Wien und zwei Jahre später wurde er in Breslau als Sänger engagirt. Aber auch hier blieb er nicht, sondern erst in Riga, wo er bei einem Gastspiel sehr gefiel, nahm er dauernd Stellung. Von 1820 ab wirkte er wieder als Concertmeister an dem neuen Theater dieses Ortes. Drei Opern »Die Prinzessin von Cacambo«, »Der Kosack und der Freiwillige«, »Die Jagd« nach Texten von Kotzebue, die er componirte, wurden in Reval, Riga und Königsberg mit Erfolg aufgeführt. Er starb 1833.

Ohne, *senza;* ohne Verzierung, *senza fiore.*

Ohne Dämpfer, *senza sordini.*

Ohne strenge Beobachtung des Takts, *senza rigore di tempo.*

Ohr. Die beiden Ohren sind bekanntlich die Pforten, durch welche bei den Menschen wie bei den Thieren die Töne dringen und gehört werden. Wohl giebt es für diese noch andere Kanäle, wie die Zähne und Taube sollen sogar schon die Herzgrube zu ihrer Vermittelung gewählt haben, wie jene Frau, die ihre Magd verstand, wenn diese ihre Hand ihr auf den Magen legte; allein das gewöhnliche Organ zur Vermittelung der Töne ist doch das Gehörorgan. Dies stellt sich in drei Theilen dar: das äussere, das mittlere und das innere Ohr, deren jeder seine bestimmten Funktionen hat. Das äussere Ohr, die Ohrmuschel mit dem Gehörgang, wirkt wie ein Hörrohr, es concentrirt die tönende Luft, damit diese mit grösserer Eindringlichkeit wirkt; wenn es fehlt oder stark abgeplattet ist, so verliert das Gehör an Schärfe. Die Thiere mit beweglichen Ohren, wie Pferde oder Hunde spitzen deshalb diese, um besser

zu hören. Das **mittlere** Ohr ist vom äusseren durch ein Trommelfell getrennt, welches die Paukenhöhle schliesst und die von aussen andrängenden Schallbewegungen nach dem inneren Ohr führt. Dies ist übrigens zum hören nicht absolut nothwendig; auch wenn es gestört wird, vermag man noch, wenn auch weniger gut, zu hören durch die beiden **Fenster**. Diese sind in der, dem Trommelfell gegenüberliegenden Knochenwand angebracht, beide, das runde wie das ovale, sind durch Membranen geschlossen. Das ovale ist mit dem Trommelfell durch die **Ohrknöchelchen** verbunden: den **Hammer**, dessen Stiel im Trommelfell sitzt, den **Ambos**, der die Gesalt eines Backzahns hat und den Hammer trägt, das kleine **Linsenbein**, den **Steigbügel**, der wieder mit seiner Platte an den Häckchen der ovalen Fensterchen haftet. Das untere Fenster ist ohne Verbindung mit den Knöchelchen. Die Paukenhöhle ist demnach vom äusseren Gehörgange und dem inneren Ohr, das Labyrinth, überall abgeschlossen; nur nach dem oberen Theil der Schlundhöhle hat sie einen Ausgang durch die sogenannte Eustachische Trompete oder Tuba. Die vom Trommelfell aufgenommenen Schallbewegungen der Luft werden mit hinreichender Kraft durch die Knöchelchen auf das ovale Fenster und durch die Luft der Paukenhöhle auf das runde Fenster übertragen und durch die Häutchen, welche die Fenster bedecken, auf das sogenannte Gehörwasser im sogenannten **Labyrinth**, dem dritten Theil des Ohrs. Das Labyrinth ist eine vollständig geschlossene, mit Wasser angefüllte Höhle, in der sich die Gehörnerven ausbreiten. Das **innere** Ohr ist eine vollständig geschlossene, mit Wasser ausgefüllte Höhle, die ganz von knöchernen Wänden begrenzt ist, in denen sich nur die Fenster befinden.

Es zerfällt in zwei Haupttheile: den **Vorhof** mit den **Bogengängen** und die **Schnecke**. Der Vorhof ist eine rundliche Aushöhlung, welche durch das Häutchen des ovalen Fensters von der Paukenhöhle getrennt ist; die drei Bogengänge, halbkreisförmige Kanäle, münden in den Vorhof; die Schnecke aber communicirt mit dem runden Fenster. In dem knöcheren Labyrinth befindet sich ferner das häutige Labyrinth, eine Art Sack von der Form des knöchernen, der gewissermaassen das Futter desselben bildet; er schwimmt im Wasser und empfängt die Enden der Gehörnerven. Im Inneren befinden sich kleine Kalkkrystalle, der sogenannte Gehörsand. Die Nervenfaseru der Gehörnerven ziehen sich als zarte Fäserchen von den knöchernen Wänden des Labyrinths durch das äussere Wasser hinüber an das häutige Labyrinth und endigen dort in besonderen Stellen des Membran. Der andere Haupttheil des Labyrinths ist die Schnecke, sogenannt wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Form der Höhlung eines Schneckenhauses: deren Kanal ist durch eine Scheidewand in zwei Theile getheilt; der eine, **Vorhofstreppe**, mündet im Vorhofe, der andere, **Paukentreppe**, geht nach der Paukenhöhle und ist von dieser durch die Membran des runden Fensters geschieden. Die innere Membran ist mit einer Menge elastischer Fasern versehen, welche nach Marchese Corti, der sie zuerst beschrieb, die Corti'schen Fasern heissen. Helmholtz nimmt an, dass jede dieser Fasern auf einen gewissen Ton abgestimmt ist, und da ihre Zahl 3000 übersteigt, so kommen etwa 400 auf jede Octave. Die Hörsteinchen und feinen Härchen dienen wahrscheinlich dazu, die Schwingungen der Nervenfasern mechanisch zu unterstützen.

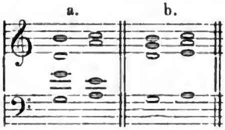
In wie weit alle diese Theile bei der Tonempfindung mit wirkend sind, ist noch wenig aufgeklärt. **Helmholtz** nimmt an*), dass es verschiedene Theile des Ohrs sind, die durch Töne von verschiedener Höhe in Schwingung versetzt werden und diese Töne mit empfinden. Ganz besonders aber ist dies mit den Cortischen Fasern der Fall, die derartig an die verschiedenen Töne vertheilt zu sein scheinen, dass jeder einfache Ton, der dem Ohr zugeleitet

*) „Die Lehre von den Tonempfindungen" (Braunschweig, 1865, zweite Ausgabe) pag. 196 flg.).

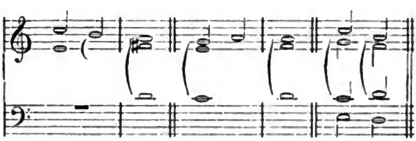
wird, die mit ihm im Einklang stehenden in Bewegung setzt; jeder einzelne Ton würde demnach nur von gewissen Nervenfasern empfunden; verschiedene Töne von verschiedenen Nervenfasern. Dem entsprechend muss der zusammengesetzte Klang oder ein Accord, wenn er dem Ohr zugeleitet wird, alle diejenigen Fasern und elastischen Theile des Ohrs erregen, die für jeden einzelnen dieser Töne und Klänge empfänglich sind, und der entsprechenden Aufmerksamkeit muss es gelingen, auch die Einzelempfindung jedes Tons wahrzunehmen, den Accord in seine einzelnen Klänge, den Klang in seine einzelnen harmonischen Töne zu zerlegen. Somit ist nicht nur die Tonhöhe, sondern auch die Klangfarbe auf die Verschiedenheit der Nervenfasern zurückzuführen. Damit ist aber auch zugleich angedeutet, dass diese Sinnenwahrnehmung nicht nur mechanisch in dem betreffenden Organ, dem Nerv oder dessen Fasern stattfindet, sondern im Gehirn. Erst durch die Thätigkeit des Gehirns kommt das, was wir hören, fühlen, sehen, riechen und schmecken, zum Bewusstsein. Erst dadurch wird die mehr mechanische Thätigkeit der Sinnesorgane eine Geist und Fantasie anregende. Wohl wirkt der Ton zunächst auf die Tonnerven, aber um diese Wirkung zu einer fruchtbaren zu machen, muss sie sich weiter erstrecken, muss sie sich der Psyche mittheilen, und das thut sie nur unter der Bedingung, dass sie nach künstlerischen Gesetzen erzielt wird (s. Musikform).

Ohrenquinten nannten früher einzelne Theoretiker Quintenfortschreitungen, die nicht aus der Fortschreitung der Stimmen, sondern der Harmonien entstehen. In folgender Accordfolge:

a. b.



die wir bei Palestrina, wie unter *a* verzeichnet, an die Stimmen vertheilt finden, sind nur in der Fassung wie bei *b*, wie sie allerdings klingt, verbotene Quinten und Octaven vorhanden, und wenn das Ohr nicht dem Gang der Stimmen, wie bei *a*, verfolgt, sondern nur die beiden Accorde hört, so sind die verbotenen Fortschreitungen vorhanden; allein das Ohr soll den Gang der Stimmen verfolgen, und zwischen diesen sind keine verbotenen Fortschreitungen vorhanden. Auch in folgenden Stellen wollen manche Theoretiker solche Ohrenquinten heraushören:



Sie werden es wiederum nur dadurch, dass man die Accorde als Ganzes auffasst und nicht den Gang der einzelnen Stimmen verfolgt.

Okeghem, s. Ockenheim.

Olearius, Johann Christoph, Dr. der Theologie, in Halle 1611 geboren, wurde in Weissenfels Hofprediger und General-Superintendent. Er veröffentlichte eine Sammlung geistlicher Gesänge unter dem Titel »Geistliche Singekunst« (Leipzig, 1671 in 8°). Zwei andere Werke von ihm wurden erst nach seinem Tode veröffentlicht. Das eine ist gleichfalls eine Sammlung von Gesängen für die Sonn- und Festtage: »Evangelischer Lieder-Schatz, darinn allerhand auserlesene Gesänge u. s. w.« (Jena, 1707, 4 Thl. in 4°), das andere »*Homilitische Hymnologia passionalis*« (Arnstadt, 1709).

fahrens findet sich in: »*Dictionaire des découvertes, inventions, innovations, etc.*« von Francoeur (Paris, 1821 bis 1824, tom. 12 p. 61—65).

Olivieri, A., Violinvirtuose aus Turin, welcher 1763 unter der Leitung von Paganini studirte und es auf seinem Instrumente zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte, war mehrere Jahre hindurch der Hofmusik des Königs von Sardinien zugehörig, ging dann nach Neapel, besuchte Paris und Lissabon, kehrte 1814 nach Paris zurück und lebte dort während einer Reihe von Jahren. Daselbst erschienen einige seiner Compositionen im Stich, als: Variationen für Violine über eine neapolitanische Barcarole mit Quartettbegleitung (Paris, Carli), zwei Arien mit Variationen für Violine und Violoncelle (Paris, Leduc). O. machte, wie man erzählt, noch in anderer Weisevon sich reden. Während seines Aufenthaltes in Turin war er öfter der Gast eines hohen, den Hofkreisen angehörenden Herrn, um die Versammlung durch sein Geigenspiel zu unterhalten. Bei einer solchen Gelegenheit hatte er eines Abends ziemlich lange auf sich warten lassen, und wurde bei seinem Eintritt von dem Herrn des Hauses mit Vorwürfen empfangen; der Künstler beschäftigte sich mit dem Stimmen seines Instruments und antwortete kein Wort, als aber die Vorwürfe anstatt zu enden, härter und beleidigender wurden, ergriff er sein Instrument und zerbrach es auf dem Kopf des grossen Herrn, worauf er allerdings genöthigt war, Turin zu verlassen.

Olivettes (franz.), der Oliventanz. Ein ländlicher Tanz, der in der Provence nach der Olivenernte getanzt wird. Drei Personen tanzen um drei Olivenbäume in den zierlichsten, graziösesten Schlangenlinien.

Olthorius, Statius, Mag. und Cantor primarius zu Rostock, lebte im 16. Jahrhundert und war in Osnabrück geboren. Er hat auf Veranlassung des damals lebenden Rectors, Nathanis Chytrai, die in »*Georgii Buchanani Paraphrasis Psalmorum*« enthaltenen dreissigerlei »*Carminum genera*«, wovon schon einige vor seiner Zeit componirt waren, vollständig für vier Stimmen in Musik gesetzt und 1584 den älteren Melodien beigefügt. Dies Werkchen, welches nun wohl unter die seltenen zu zählen sein möchte, führt den Titel: »*Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti: Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathanis Chytraei*« (Herbornae Nassoviorum, 1610, 407 S. in 12°). Darauf folgen »*In Georgi Buchanani Paraphrasin Psalmorum Collectanea Nathanis Chytraei, Quibus vocabula, et modi loquendi tam poetici quam alias difficiliores, et minus vulgo obuii perspicue explicantur*« (112 S. in 12°). Die Melodien sind durchaus vierstimmig gesetzt, und zwar jede Stimme für sich, eine nach der anderen und nicht in Partitur. Chytraeus versichert, er habe sie mit Vergnügen von seinen Schülern beim Anfange und Ausgange der Schulen singen gehört, und zweifelt nicht, dass auch andere Schulen von der Bekanntmachung dieses Werkes Nutzen ziehen würden.

Olophirmus (griech.), Winseln, Klagen, ein Todtengesang der Griechen.

Oloff, Ephraim, Prediger in Thorn, ist 1685 geboren, machte seine Studien in Leipzig, wurde Prediger in Thorn und starb daselbst 1745. Von ihm ist folgendes Buch vorhanden: »Geschichte der polnischen Lieder und Kirchengesänge und deren Dichtern und Uebersetzern, nebst einigen Anmerkungen aus der polnischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte« (Danzig, 1744).

Olympiades (griech.), Beiname der Musen vom Berge Olympos, ihrem ältesten Wohnsitz.

Olympias, Wettstreit und Spiele zu Olympia; wohl auch der errungene Sieg in diesen Wettkämpfen.

Olympische Spiele, s. Wettkämpfe.

Olympos, ein Musiker der frühgriechischen Zeit, von dessen Leistungen die alten Schriftsteller mit der grössten Hochachtung reden, wiewohl nun immer klar ist, ob ihre Lobsprüche ihm oder einem jüngeren Musiker den Namens gelten. Nach Plutarch waren beide Flötenspieler und die namhaften Vertreter der Auletik, d. h. des reinen Instrumentenspiels (der κρουματική

wie sich der Schriftsteller Suidas ausdrückt), im Gegensatz zur Aulodik, der Kunst des Gesanges mit Flötenbegleitung. Weiter berichtet Plutarch in seiner Schrift »*de musica*« Cap. V: »Olympus habe, nach der Angabe des Alexander Polyhistor in seinem Werke über Phrygien, zuerst die Instrumentalmusik zu den Hellenen gebracht; Hyagnis habe zuerst auf dem Aulos (der Flöte) gespielt, dann dessen Sohn Marsyas, dann Olympos«. Ferner im Cap. VI nennt er ihn einen Auleten aus der phrygischen Schule und den Componisten eines auletischen Nomos (s. d.) auf Apollo, den sogenannten Polykephalos. »Er war nämlich ein Liebling des Marsyas und nachdem er die Auletik von ihm gelernt, brachte er die im harmonischen Tongeschlechte gehaltenen Nomen nach Hellas, deren sich jetzt die Hellenen an den Festen der Götter bedienen. Pratinas sagt, der Nomos Polykephalos sei von dem jüngeren Olympos componirt. Dieser jüngere O. soll einer von den Nachkommen des ersten O., Marsyas' Sohnes sein, der die Nomen auf die Götter componirt habe«. Nach Suidas soll der ältere O. noch vor dem trojanischen Kriege gelebt haben, der jüngere aber ein Zeitgenosse des 697 v. Chr. gestorbenen Midas gewesen sein. — Der ältere O. ist es ohne Zweifel, den Plutarch im Anschluss an Aristoxenos als den Erfinder des enharmonischen »Tongeschlechtes« bezeichnet. Doch handelt es sich hierbei augenscheinlich nicht um die sogenannte spätere Enharmonik, dasjenige Klanggeschlecht, in welchem die beweglichen Töne des Tetrachords auf Viertelton-Nähe aneinander gerückt waren, sondern um die ältere, die darin bestand, dass die diatonische Scala mit Auslassung bestimmter Intervalle vorgetragen wurde. »Ein gewisser Sinn für Einfachheit«, sagt Fr. Bellermann*), »veranlasste schon früh die Griechen, bei ihren Melodien zwei Töne der Octave auszulassen, nämlich den vorhöchsten jedes Tetrachords, d. i. die Triten und Paraneten, wodurch also z. B. aus der äolischen Scala:
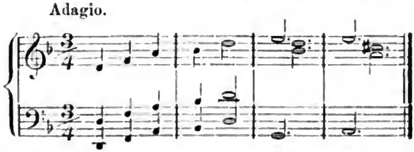


diese vereinfacht wurde:



Diese Musik mit (wenn man so sagen darf) dreisaitigen Tetrachorden nannte man Enharmonik oder Harmonie, und man kann nicht läugnen, dass derartige Melodien wohl eine würdevolle Einfachheit haben können; z. B. dieser Anfang von Mendelssohn's Einleitung zum »Oedipus auf Kolonos«:

Adagio.



Von jener dreisaitigen Enharmonik des O. sagt nun Plutarch weiter, erst späterhin habe man das untere Tetrachord-Intervall derselben in zwei Vierteltöne getheilt; wer aber noch auf echte alterthümliche Weise spielte, thäte es nicht. Es kam also die auch heute von Manchen schön gefundene Manier auf, beim Singen von einem Ton zum anderen durch den Zwischenraum hindurchzuschleifen, während gute Sänger an der alten ernsthaften und geschmackvollen Art festhielten und diese Unart verschmähten. Die Thatsache, dass das blos für den diatonischen Gebrauch ganz zweckmässig erfundene Notensystem für die Notirung des enharmonischen Geschlechts durchaus ungeschickt

*) Friedrich Bellermann, „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“.

und falsch gebraucht wird, beweist, dass die Fixirung jener hässlichen Durchschleifung zu wirklichen Tetrachordtönen eine blosse Erfindung der Theoretiker ist«. Diese schlechte Mode des Durchschleifens, welche zur Zeit des Niederganges der griechischen Kunst besonders mächtig gewesen sein mag, wird Aristophanes im Auge gehabt haben, wenn er in seiner Komödie »Die Ritter« zwei als Diener verkleidete Feldherren ausrufen lässt: »Lasst uns klagen und weinen, wie zwei Flöten, die ein Lied vom Olympos spielen« — worauf sie einen heulenden Gesang auf die Textessylbe »mü« anstimmen. Die Compositionen des O. müssen auch noch zu jener Zeit in hoher Achtung gestanden haben; dies beweist ein Ausspruch des Aristoteles, in dessen Politik (8. Buch 5. Cap.) es heisst: »dass die Musik die Macht hat, uns in eine gewisse Gemüthsverfassung zu versetzen, zeigt sich ausser vielen anderen Beispielen ganz besonders an den Gesängen des Olympos; denn diese erfüllen nach allgemeinem Zugeständniss die Seelen mit Begeisterung«.

Ondeggiante (ital.), wogend, wallend.

Ondeggiamente, Bebung.

Ondeggiren, wogen, nennt man die jetzt allgemein gebräuchliche Art des Taktirens, nach welcher man nach dem Niederschlag die Hand nicht wieder vertical, sondern wogend erhebt.

O'Neill, Arthur, einer der vorzüglichsten nationalen Harfenspieler Irlands, wurde geboren 1734 zu Drumnaslad bei Dungannon (Grafschaft Tyronne). Im 10. Jahre durch einen unglücklichen Zufall erblindet, wurde der talentvolle Knabe der Lehre des rühmlichst bekannten Harfners Owen Keenan anvertraut, der ihn in drei Jahren zu einem so ausgezeichneten Harfenspieler ausbildete, dass er schon mit dem 15. Lebensjahre seinem Berufe als wandernder Harfenspieler nachgehen konnte. Im 19. Lebensjahr hatte er schon ganz Irland durchzogen, mit den angesehensten Familien des Landes Bekanntschaft gemacht und sich durch seinen biederen und edlen Charakter, sowie durch feinen und liebenswürdigen Umgang die Herzen seiner Nation erobert. Seinem Berufe eines Wanderbarden, als deren letzter Repräsentant er nicht mit Unrecht angesehen wurde, getreu, führte er das unstäte Wanderleben bis zum Jahre 1807 fort, wo er einem Rufe als Lehrer des Harfenspiels an die damals neu gegründete irische Harfengesellschaft nach Belfast folgte. Auch auf den verschiedenen nationalen Harfnerversammlungen von 1781 bis 1792 erschien O. und ging fast auf jeder als preisgekrönter Sieger hervor. Nach sechsjähriger Wirksamkeit schied er aus dieser Stellung wieder, lebte fortan in äusserster Zurückgezogenheit in seinem Geburtsort, in dessen Nähe er 1818 im 85. Lebensjahr starb.

Onslow, M. George, wurde am 27. Juli 1784 zu Clermont geboren. Er stammt aus einer reichen englischen Lordsfamilie, welche in früheren Gliedern nach Amerika übergesiedelt war und sich dort im Staate Nord-Carolina angesiedelt hatte. Aufgewachsen unter der sorgfältigsten Erziehung und in den glücklichsten Verhältnissen, stiess seine tiefe Neigung zur Musik bei seinen Eltern auf heftigen Widerspruch. Sie hatten ihn natürlich auch in der Musik unterrichten lassen, Hüllmandel, Dussek und Cramer waren seine Lehrer gewesen, und der junge O. betrieb auch die Kunst, wenn schon mit Eifer, so doch als eine Nebensache, die mit zur feinen Bildung gehöre. Da aber weckte eine Aufführung von Méhul's »Stratonica« den in ihm schlummernden Keim zu einem Künstler in so hohem Grade und so unwiderstehlich, dass er in seinem achtzehnten Jahre unerwartet alle Brücken hinter sich abbrach, seinem Range und Stande entsagte, seine Familie verliess und nach Wien ging, um hier seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Zu Clavier und Violine, auf denen er es schon zu bedeutender Fertigkeit gebracht hatte, lernte er nun auch noch das Violoncell und studirte die Composition besonders an den Werken Haydn's, Mozart's und Beethoven's. Namentlich schloss er sich dem Letzteren mit Vorliebe an, und Beethoven's Einfluss ist denn auch in Onslow's

Werken unverkennbar. Nach mehrjährigem Aufenthalte in Wien kehrte O. nach Frankreich zurück, kaufte ein Landgut bei Clermont und lebte abwechselnd hier oder in Paris. Seine Compositionen erwarben ihm bald einen ausgezeichneten Ruf, er wurde an das Conservatoire berufen, erhielt 1837 das Ritterkreuz der Ehrenlegion und wurde 1842 an Cherubini's Stelle zum Mitgliede der Akademie ernannt. Er starb zu Clermont am 5. Octbr. 1853. In seinen Compositionen gilt George Onslow als ein gediegener Musiker, als einer der ersten aus jener sogenannten Epigonenzeit, welche den Raum vom Tode Beethovens bis zum allgemeinen Durchdringen Mendelssohn's ausfüllen. Er cultivirte vornehmlich die höheren Formen der Kammermusik, und unter seinen zahlreichen Trios, Quartetts, Quintetts, Sextetts lassen noch heut manche den unmittelbaren Einfluss der klassischen Meister deutlich erkennen, Zwar sind auch drei Opern von ihm bekannt geworden »*Les États de Blois*«, »*L'Alcade de la Vega*«, »*Le Colporteur*«, welch letzterer unter dem Titel »Der Hausirer« auch in Deutschland hie und da gegeben wurde, aber als Dramatiker hat er es nirgend zu einiger Wirkung bringen können. Unter seinen vielen Claviersonaten gilt die vierhändige op. 22 in *F-moll* als ein Meisterstück von Form wie kräftigem, gemüthvollem Inhalt. Alle die Vorzüge, welche seinen Compositionen mit Recht nachgerühmt werden, gelten indessen nur von etwa dem ersten Viertel seiner Gesammtwerke; später verfiel er gänzlich in Manier und bei aller schön geglätteten Form, in deren Festhaltung er sich nie beirren liess, kam er doch über sauber gefeilte Stückarbeit mit unerwarteten rhythmischen Wendungen und seltsamen Modulationen nicht hinaus. Grosser Affekt, Leidenschsft oder auch weiche Schwärmerei sind ihm fremd, und bei aller Aehnlichkeit in den äusserlichen technischen Dingen mit Beethoven, ist doch der Inhalt seiner Quartette bei jedem anderen kaum weiter von seinem grossen Vorbilde entfernt, als bei ihm.

Opelt, Friedrich Wilhelm, am 9. Juni 1794 in Rochlitz geboren, annoncirte als Kreissteuereinnehmer zu Plauen im K. S. Vogtlande in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« (1832) ein Buch von sich, betitelt: »Allgemeine Theorie der Musik«, und lud zur Subscription auf dasselbe ein. Da diese Bekanntmachung ohne erhebliches Resultat geblieben war, veröffentlichte er auf eigene Kosten einen Auszug aus dem Buche unter dem Titel: »Ueber die Natur der Musik« (Plauen, 1834, 4° 48 S. nebst einer Kupfertafel). Der gelehrte und geistvolle Verfasser sucht darin eine naturgemässe Theorie der Musik darzustellen und zu beweisen, dass die Musik von der einzelnen Consonanz an bis zum vollendetsten Tongebäude einzig auf rhythmischer Bewegung beruht. Zur Versinnlichung dieser Theorie brauchte O. die von ihm erweiterte Latour'sche »Sirene«. Als Kreissteuerrath nach Dresden versetzt (1839), erlebte er endlich die Genugthuung, sein Hauptwerk veröffentlicht zu sehen. Er nannte dasselbe: »Allgemeine Theorie der Musik auf dem Rhythmus der Klangwellenpulse und durch neue Versinnlichungsmittel erläutert« (Leipzig. 1852, 4°). Fétis widmet dem interessanten Buche einen ausführlichen Artikel in seiner »*Biographie universelle*« (Paris, 1864, VI. 371). O. starb als Geh. Finanzrath am 22. Septbr. 1863 in Dresden.

Oper *(Opera, Dramma per musica).* Diese vielgeschmähte und verläumdete und doch enthusiastisch verehrte Kunstform hat unter den Theoretikern und Aesthetikern die widersprechendsten Meinungen erzeugt und die hitzigsten Kämpfe hervorgerufen. Während sie von Einzelnen als unnatürlich und absurd hart bekämpft wird, sehen Andere in ihr das höchste Produkt künstlerischen Schaffens; jenen erscheint sie wenig anders als ein Mittel für mehr oder weniger geistlose Unterhaltung, diesen als eine Quelle reinsten und höchsten, erhebenden und läuternden Genusses. Die Verschiedenheit dieser Anschauungen, die hinlänglich die aussergewöhnliche Bedeutung dieser Kunstform bezeugt, konnte natürlich nicht ohne Einfluss auf ihre Entwickelung bleiben, diese wurde auf der einen Seite gehemmt oder in eigenthümliche Bahnen gedrängt, von der

anderen wieder gefördert und bis zur Vollendung geführt. Je nachdem die eine oder die andere Anschauung durch Jahrzehnte und Jahrhunderte die herrschende war, sehen wir die Oper zur höchsten Blüthe entwickelt oder in grosser, bis zur unkünstlerischen, nicht selten geradezu unsittlicher und unnatürlicher Gaukelei herabgedrückter Verwilderung nahezu untergehen. Es erscheint demnach zunächst geboten, die ästhetische Bedeutung dieser Kunstform nach der sie erzeugenden innersten Idee zu untersuchen, um den rechten Standpunkt zur Beurtheilung jener widersprechenden Anschauungen zu gewinnen.

Da selbstverständlich für die dramatische Musik das dramatische Gedicht von grösster Bedeutung wird, so kommt dies natürlich zuerst in Betracht. Den Stoff für das dramatische Gedicht liefert ebenso, wie für das lyrische und epische, das Ethische im Menschen. In der Lyrik nimmt das dichtende Subjekt sich selbst zur Voraussetzung. Es setzt sich die Darstellung seiner Innerlichkeit als Ziel, und die Aussenwelt gilt ihm nur so weit, als sie in dem Process individueller Erregung aufgeht. Epos und Drama aber wenden sich auch der Aussenwelt zu. Beide fassen das Ethische in seinem Verhältniss zur äusseren Umgebung, als die Thaten, in denen es sich offenbart, jenes, indem es davon als vergangen erzählt, dies, indem es das Vergangene als gegenwärtig vor unseren Augen entwickelt. Dass diese verschiedenen Darstellungsweisen sich nicht etwa gegenseitig ausschliessen, sondern dass sie sich durchdringen und unterstützen, ist klar: das Lyrische wird in diesem Sinne episch, das Epische dramatisch und lyrisch. Das Dramatische vereinigt Lyrik und Epik; das Objekt der Lyrik, die substanzielle Empfindung, wird der Grund, das der Epik, die äussere Welt, wird der Schauplatz der dramatischen Handlung. Indem die Lyrik sich personificirt, wird sie dramatisch. Aus sich herausgehend, giebt sie die einseitige Selbstgenügsamkeit auf, und indem sie die vereinzelten Empfindungen, die sie fixirt, unter sich in Beziehungen setzt, zu einheitlichem, organisch sich entwickelndem Lebenszuge, gewinnt sie Charaktere, die wieder in nothwendigen Verkehr mit der sie umgebenden Welt treten und gezwungen werden, zu handeln, um sie sich zu unterwerfen oder sich unterordnend ihrem allgemeinen Zuge anzuschliessen. Darnach hat das Drama die historische Welt zu ihrer ersten Voraussetzung, natürlich nicht in nackter thatsächlicher Wirklichkeit, sondern in freiester, künstlerischer Auffassung. Die Kunst soll ja überhaupt nicht copiren, sondern sie soll die Dinge darstellen, wie sie in der Phantasie sich gestalten, nach dem reinen, verklärten Ideal corrigirt und umgewandelt. Der Künstler darf selbst eine Welt sich erträumen, aber diese trägt alle Bedingungen der möglichen Existenz in sich, so dass innerhalb ihrer Grenzen alles ebenso natürlich verläuft, wie in der Welt der Wirklichkeit. Die Welt der Phantasie, die Mährchen- und Sagenwelt, ist dem Drama so wenig verschlossen, wie die geschichtlich gewordene, aber inmitten der, durch das Wunderbare gesetzten Schranken hört das Wunder selbst auf.

In diese, in sich fertige Welt thatsächlicher Voraussetzungen tritt nun das Einzelobjekt mit seinen Sonderinteressen und Ideen und sucht diesen innerhalb derselben eine Stellung zu verschaffen. Das Streben nach Erreichung des Zweckes von dem Moment des Entschliessens bis zum erreichten oder verfehlten Ziel ist die Handlung im dramatischen Kunstwerk. Diese entfaltet sich zunächst schon im Dialog. In diesem zumeist erfüllen sich vorerst die beiden Haupterfordernisse der dramatischen Handlung: die Charakterzeichnung und jene Herstellung eines stetig entwickelten inneren Zusammenhanges der Darstellung. Der Dialog ganz besonders enthüllt uns, wie durch äussere Umstände und entgegenstehende Interessen Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen erregt, wie diese zu Entschlüssen und endlich zur offenkundigen That gedrängt werden. Dadurch werden die Situationen vorbereitet, aus denen für den Helden durch die Summe der Schwierigkeiten, die ihm bei der versuchten Verwirklichung seiner Zwecke entgegentreten, Verwickelungen entspringen, die er entweder bewältigt, wie in der Komödie,

oder an denen er zu Grunde geht, wie in der **Tragödie**. Das ganze Wechselspiel des inneren Lebens kommt hierin zur Erscheinung, nicht in abstrakter Fassung, sondern verkörpert in bestimmten Persönlichkeiten, die durch die Verschiedenheit ihrer Interessen auf einander wirken, einander in veränderte Richtungen drängen, so dass der Verlauf des Ganzen in fortwährend lebendiger Bewegung erhalten bleibt.

Hieraus ist leicht zu ersehen, dass die äussere, sichtbare Darstellung, dass die körperliche Erscheinung der Personen, dass Dekoration und Aktion nicht absolut nothwendige Erfordernisse des Dramatischen sind. Das Hauptziel: die Entäusserung innerer Vorgänge, wird durch die Schaustellung verstärkt, nicht aber wesentlich gefordert. Diese ist nur ein äusseres Hülfsmittel und als solches nicht gering zu achten. Die Dekoration kommt unserer Phantasie wesentlich Hülfe, indem sie im Ort der Handlung deren lokale Voraussetzungen erledigt; das Kostüm lässt die handelnden Personen erst wirklich lebendig werden und vergegenwärtigt uns die Zeit der Ereignisse, und Aktion, Mienen- und Gebehrdenspiel versinnlichen den Gang der Handlung, und die dadurch gewonnene Anschaulichkeit erleichtert die innere Reproduktion des Verlaufs derselben. Diese äussere Schaustellung zeigt die Träger der Ideen aber auch in endlichen Beziehungen, in den niederen Graden ihrer Existenz und zieht sie dadurch entschieden herab aus der Sphäre idealer Verklärung, auf welche sie das Drama stellte. Daher entziehen sich gewisse dramatische Stoffe dieser äusseren Schaustellung gänzlich, sie fallen dem **Oratorium** anheim (s. d.), das diesen gesammten äusseren Apparat zu ergänzen weit angemessener der Phantasie überlässt.

Dramatische Vorgänge, die auf so natürlichen, eng geschlossenen physischen Processen beruhen, dass ihre Beziehungen zur realen Welt sich ganz von selbst ergeben, und jede äusserliche Erinnerung daran als unnützer Aufwand erscheint und jene, die ihrer welthistorischen Bedeutung halber gar nicht anders gedacht werden können, als in so ausgebreiteter Beziehung zur gesammten Welt, dass selbst die imposanteste Theaterwirklichkeit immer noch als Verzerrung erscheint, sind Stoffe für das Oratorium. Dramatische Stoffe wie »Samson« tragen ihren Schwerpunkt in sich selbst, dass sie auch nur innerlich angeschaut sein wollen und jedes äusseren Apparates entbehren können, und ebenso unnütz erscheint es, »Moses« oder »Elias«, »Paulus« und wohl gar »Christus« mit dem Pomp der Theaterherrlichkeit ausstatten zu wollen. Nicht dass sie der heiligen Geschichte angehören, macht sie zu Stoffen für oratorische Behandlung, sondern das Weltgeschichtliche ihrer Stellung ist es, was widerstrebt, sie in den immerhin kleinlichen Theaterverhältnissen darzustellen. Auch die verschiedenen Sagenkreise liefern meist geeignetere Stoffe für die oratorische, wie für die Bühnendarstellung. Die Sage umrankt Helden und Ereignisse mit dem Scheine des Wunderbaren, um sie der gemeinen Wirklichkeit zu entziehen, sie zu aussergewöhnlichen Erscheinungen zu machen, und es ist daher nur selten gerathen, die Beziehungen derselben zur endlichen Welt, wieder durch die Bühnendarstellung augenscheinlich herzustellen. Jedenfalls ist es der Idee der Sage mehr entsprechend, diese Beziehungen zu ergänzen, der Phantasie zu überlassen, den dramatischen Vorgang nur für diese in oratorischer Weise darzustellen.

So sind die dramatischen Stoffe ganz naturgemäss geschieden, in solche, welche durch die äussere Schaustellung gewinnen, indem uns durch diese der ganze innere Verlauf näher gelegt wird, und in solche, bei denen diese Schaustellung eher störend wirkt; für jene ist die Darstellung auf der Bühne — im Drama oder der Oper — geboten; für diese die oratorische. Eine weitere Scheidung dieser Stoffe wird dann durch den besonderen Antheil bedingt, den die Tonkunst an dem Verlauf des Dramatischen nimmt. Zunächst muss uns das Drama über den Boden orientiren, auf dem es sich entwickelt; es führt uns in eine Welt bestimmter Voraussetzungen und Vorstellungen und selbst gewisser Ideen. Die lokalen Voraussetzungen werden zunächst durch

)ekoration und Kostüm erledigt. Diese versetzen uns äusserlich in die Zeit ler Handlung, ebenso wie sie uns den Ort der Handlung vergegenwärtigen. An dieser Darstellung vermag sich die Tonkunst in ihrer Weise zu betheiligen, nicht gegenständlich, sondern durch ihre poetische Wirkung auf das Gemüth. Sobald die Zeit, welche das Dramatische zu seiner Voraussetzung hat, eine bestimmte Physiognomie zeigt, findet sie durch die Tonkunst einen viel prägnanteren Ausdruck, als in Kostüm und Dekoration. Auch die feenhafteste Dekoration vermag uns nicht so unmittelbar in das luftige Reich der Traumwelt zu versetzen, aus welcher »Oberon« oder der »Sommernachtstraum« stammen, wie dies die Musik von Weber oder von Mendelssohn thut. Die Dekoration wendet sich nur an den Sinn, welchem die Phantasie weit weniger willig gehorcht, wie dem Gehörsinn; daher nimmt uns die Musik weit unmittelbarer gefangen, als Licht und Farbe. Das erste Hornsignal der Ouverture zu Weber's »Oberon« leitet uns sofort in das luftige Reich der Elfen, und im weiteren Verlauf dieser Ouverture schon werden wir mit zwingender Nothwendigkeit in die Zeit der Aventuren und mannhaften Ritterlichkeit eingeführt, und diese wird uns durch die Musik viel mehr nahe gelegt, als durch die hohen Hallen und Burgen, oder die schwertklirrenden Ritter, und die raffinirteste Dekorationskunst kann uns nicht das lustige und luftige Treiben der Elfen so zu unmittelbarem Bewusstsein bringen, als dies Weber's Musik thut. Die Schauer und Schrecken des Kerkers oder die laute Lust und Fröhlichkeit ländlicher Feste werden uns Dekoration und Aktion nie so zum unmittelbaren Selbstempfinden nahe legen, wie das Beethoven am Beginn des zweiten Akts des »Fidelio« oder Mozart im »Don Juan« durch die Musik erreichen.

Und so wären noch zahlreiche Fälle anzuführen, in denen die Tonkunst solche örtliche und zeitliche Voraussetzungen eindringlicher zu erledigen übernimmt, als Dekoration und Kostüm vermögen. Hierbei kommt der Tonkunst noch die Besonderheit des Ausdrucks, welche sie durch nationale Einflüsse oder durch die Beziehungen zur Natur gewonnen hat, zu Hülfe. Es ist schon erwähnt worden, dass die Eigenthümlichkeiten gewisser Nationalitäten in entscheidenden Tonformen krystallisirt sind und dass es durch sie gelingt, diese Nationalitäten zu charakterisiren, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, es Weber in der Musik zu »Preciosa« und auch im »Oberon« thut. Die Musik ist ferner vermögend, Lokaltöne und Naturtöne aufzunehmen und künstlerisch zu verwerthen, und dadurch den Ort näher zu charakterisiren; es sei hierbei nur an die verschiedenen Pastorale's, an die Garten- oder Alpenscenen, oder Scenen im Walde oder am See u. s. w. erinnert. Daher liefert die Welt des Wunderbaren auch viel günstigere Stoffe für die Oper, wie für das recitirende Schauspiel. Gegenstandlos wie diese vermag die Tonkunst das ganze phantastische Getriebe derselben mit so unwiderstehlicher Gewalt zur Erscheinung zu bringen, dass wir den künstlichen Mechanismus übersehen und in einer realen Welt zu leben träumen. Weil es aber nicht nur die Formen sind, in denen der Geist vergangener Zeit verkörpert ist, welche uns die Tonkunst vorführt, sondern weil in diesen Formen der Geist selbst unmittelbar nach seinem innersten Weben und Wesen zu uns spricht und zugleich ohne die kleinlichen Erscheinungsformen der äusseren Welt, so sind eben seine Beziehungen zur Handlung und den Personen durch diese Kunst nicht nur lebendiger und fassbarer, sondern auch stetiger unterhaltend darzustellen, als es die raffinirteste Dekorationskunst vermag.

Das Thatsächliche, was das Dramatische zu seiner direkten Voraussetzung nimmt, erfahren wir zunächst durch den Dialog, und dieser findet in der recitativischen Weise des Gesanges erfolgreiche Unterstützung. Es ist an verschiedenen Stellen dieses Werkes gezeigt worden, welch erhöhte Bedeutung das Wort durch die klangvoll abgestuften Accente gewinnt, um wie viel eindringlicher die Rede dadurch wird, dass sie mit dem Schmuck und den wirksamen Intervallenschritten des Gesanges ausgestattet wird. Daneben gewinnt

dann aber auch der so wirksamer gestaltete Dialog im begleiteten Recitativ und nur dies hat wirklich künstlerischen Werth, auch die Mittel durch die Begleitung, durch eingestreute Intermezzi und Ritornelle die Rede noch näher zu erläutern, direkt auf die Einbildungskraft zu wirken und dadurch den inneren Zusammenhang zu sinnlich wahrnehmbarer Gewissheit zu machen. Wenn daher die recitativische Behandlung des Dialogs für die Oper verlangt wird, so geschieht das nicht deshalb, weil, wenn einmal gesungen werden soll, alles gesungen werden muss, sondern vielmehr deshalb, weil der recitativische Gesang und seine Begleitung durch die Instrumente die Entwickelung und Motivirung der Handlung fördern hilft. Nur ein übel angebrachter Rigorismus konnte den gesprochenen Dialog dem einfachen oder gar dem begleiteten Recitativ vorziehen, selbst wenn dies nur eine Concession an das nüchterne Publikum wäre, welches, wenn einmal gesungen wird, der Consequenz wegen durchweg wollte gesungen haben. Die historische Entwickelung des Gesanges zeigt uns, dass die recitativische Weise viel früher Bedeutung und künstlerische Durchbildung gewann, als die eigentlich lyrischen Formen. Die ersten Versuche dramatischer Musik sind im Grunde nichts anderes, als Recitative mit eingestreuten liedmässigen Solo- und Chorsätzchen; es erscheint daher mehr als eine Concession an das gedankenlose Publikum, dass die Oper das Recitativ aufgab und an seine Stelle den gesprochenen Dialog setzte. Durch das Recitativ wird das Unmusikalische im Dialog nicht musikalisch, aber es wird doch auf eine höhere Stufe ästhetischer Schätzung gehoben, so dass es eben als natürlicher Ausfluss musikalischer Empfindung gelten kann. Indem es den Sprachton der Rede zum Gesang steigert, gewinnt es die Mittel für eine viel feinere Abstufung der logischen Accente, und diese erlangen eine um so grössere Gewalt, weil der metrische ausgeschlossen bleibt. Selbstverständlich wird dadurch die dramatische Bedeutung des Dialogs unberechenbar erhöht. Er wird nicht nur anschaulicher und verständlicher, sondern durch das reichere musikalische Darstellungsmaterial werden die nur innerlich anklingenden Momente unter einander in Beziehung gesetzt und so die einheitlich musikalischen Momente bis zur zwingenden Nothwendigkeit vorbereitet. Ganz gleichgültige Redensarten müssten dabei vermieden werden, wie überhaupt im Drama. Auch dem recitirenden Drama gereichen unbedeutende, alltägliche Reden und Trivialitäten durchaus nicht zur besonderen Zierde, was aber selbst nach dieser Seite gottbegnadete Kraft vermag, das haben unsere grossen Meister Händel und Bach und vor allem auch Mozart und Beethoven hinlänglich dargethan.

Das dürfte Richard Wagner's grösstes Verdienst sein, dass er dem Recitativ wieder zu seinem unbestreitbaren Recht verhalf, dass er mit genialer Meisterschaft die ausserordentliche Gewalt des recitativischen Gesanges und zugleich auch seine Bedeutung für die dramatische Entwickelung zeigte. Freilich beeinträchtigt er seine Wirkung wieder, indem er ihm die Spitze abbricht. Das Recitativ ist eben keine fertige Form; sie kann daher nur als Einleitung dienen, um den Weg zu bezeichnen, auf welchem das Subjekt zu lyrischen Stimmungen, das Drama zu Situationen und die Tonkunst demgemäss zu festen Formen gelangt. Es kann hier auf den Artikel **Musikformen** hingewiesen werden, in welchem gezeigt ist, dass die Musik überhaupt erst durch festgefügte Formen dazu gelangt, einen selbständigen Inhalt dazulegen, dass demnach das Recitativ das im Grunde noch nicht thut; dass es mit dialektischer Nothwendigkeit zu solchen abgeschlossenen Formen führen muss. Nimmt doch selbst das recitirende Drama lyrische Formen in grösserer Ausdehnung auf, wenn es ihm nothwendig erscheint eine Stimmung entschiedener austönen zu lassen, um auf ihrem Grunde dann die Handlung desto energischer weiter führen zu können. Dieselbe Bedeutung hat die Form der Arie und meist auch die der verschiedenen mehrstimmigen und der Ensemblesätze. Die **Arie** wurde zunächst die bedeutsamste Form für die individuelle Charakterzeichnung der handelnden Personen in **Oratorium** und **Oper** und das Bestreben, namentlich

die Hauptpersonen auch musikalisch bedeutsamer hinzustellen, sie vor den übrigen Trägern der Handlung auszuzeichnen, führte auf die Bravourarie, die auch die virtuosen Gesangsmittel in den Kreis ihrer Darstellung zieht und Oratorium und Oper haben diese reich colorirte Bravourarie fleissig gepflegt, freilich nicht immer nach künstlerischen Prinzipien, und dann, aber auch nur dann, ist sie absolut verwerflich, nicht aber wenn sie aus Situation und Charakter heraustreibt.

Es verräth doch eine sehr äusserliche Auffassung der Handlung im Drama, wenn man meint, die Arie hemme unter allen Umständen den dramatischen Fortgang. Dass es sehr unpassend ist und komisch erscheint, wenn jemand zur raschen That gedrängt ist, anstatt diese zu vollziehen, eine Arie singt; wenn der zu morden ausgesandte Scherge seinem Opfer noch Zeit lässt eine Arie zu singen, oder die kostbare Zeit, dies zu vollziehen, damit verbringt, dass er selber eine Wuth und Rache schnaubende oder gar sentimentale Arie singt, wird ja niemand leugnen; allein solche Abgeschmacktheiten können doch nimmer massgebend für Beurtheilung der ganzen Form werden. Es ist ja nicht höchste Aufgabe des Dramas, die Handlung nur rasch in ununterbrochener Folge vor unseren Augen auf- und abzuwickeln, sondern wir sollen auch alle die Motive erfassen und die geheimen Fäden, durch welche sie zusammen gehalten wird, kennen lernen, um so die alles bewegende Idee zu erkennen. In diesem Sinne wird die Arie zur hochdramatischen Macht, wenn sie am rechten Platz steht und den rechten Inhalt bringt. Man darf nur nicht, wie Lessing sagt, einen so materiellen Begriff von der Handlung haben, dass man nirgends Handlung sieht, als wo die Körper thätig sind, dass sie eine gewisse Veränderung des Raums erfordern. »Sie finden«, sagt er von gewissen Kunstrichtern, »in keinem Trauerspiel Handlung, als wo der Liebhaber zu Füssen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreisst und der Frosch ans Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo einer den anderen aufhebt, eine Handlung ist«. In diesem Sinne kann die Arie von grosser dramatischer Bedeutung werden und nur so ist sie überhaupt im musikalischen Drama einzuführen. Hochbedeutsam kann dem entsprechend auch schon die Cavatine und das Arioso sein. Da aber, wo die einheitliche Stimmung weniger von innen heraus kommt, als vielmehr durch die Macht der Situation herbeigeführt wird, indem diese alle widerstreitenden Wallungen des Gemüths auf einen Punkt treibt, wie beispielsweise im ersten Akt des »Fidelio«, als Leonore durch die Macht der von aussen eindringenden Ereignisse zu jenem grandiosen Herzenserguss gedrängt ist, da erweitert sich die Arie selbstverständlich zur Scene, weil in ihr, wie in der gleichen Form des Drama, ein bedeutender Moment seinen Abschluss findet. Je nach dem speciellen Inhalt verbindet die Scene recitativische lied- und arienmässige Sätze und zieht auch selbst andere Vocalformen mit hinein, doch selten völlig ausgeprägt oder abgeschlossen und immer auf einander bezogen. Dies nun sind zunächst die Formen für die tiefgehendste Charakteristik der handelnden Personen in Oratorium und Oper. Allein beide können hierbei nicht stehen bleiben; aus Monologen setzt sich kein Drama zusammen. Die dramatische Entwickelung erfolgt nur dadurch, dass die einzelnen individualisirten Personen aufeinander wirken, sich gegenseitig in andere Bahnen zu drängen suchen. Auch hieran nimmt die Tonkunst in ihrer Weise Antheil und sie gewinnt dadurch die mehrstimmigen Soloformen, das Duett, Terzett, Quartett u. s. w. und diese erweitern sich zum Ensemble.

Ein übel angebrachter Rigorismus hat sich auch gegen diese Formen erklärt und noch mit viel weniger Grund. Es ist richtig, dass es weder im gewöhnlichen Leben, noch auch im recitirenden Drama einen angenehmen Eindruck macht, wenn mehrere Menschen gleichzeitig und verschiedene Worte

sprechen; allein es ist desto angenehmer, wenn mehrere zu gleicher Zeit verschiedene Melodien singen; der Grund, der es wünschenswerth macht, dass möglichst immer nur einer spricht, fällt beim Gesange hier weg und so erscheint es wieder nur als eine Verkennung des eigensten Wesens der Sache, sich dieser Ensembles, der wirksamsten Mittel zur Förderung der dramatischen Entwickelung zu enthalten. Wenn Personen mit den verschiedensten Interessen und Neigungen, die sonst einander feindlich gegenüberstehen und in ihren Plänen sich gegenseitig zu durchkreuzen bestrebt sind, durch die Macht der Ereignisse auf einen Punkt getrieben werden, auf dem sie sich nicht nur in einer gewissen Gemeinsamkeit der Empfindungen, sondern selbst der Handlung verbunden finden, so wird diese Situation ihre mächtigste und ergreifendste Darstellung nicht so finden, dass jeder seiner Empfindung einzeln Ausdruck giebt, sondern dass sie sich alle in einem einheitlichen Ensemblesatz verbinden; die Einbusse, welche dabei die Verständlichkeit des Wortes erleidet, wird reichlich aufgewogen durch die reiche Fülle und Mannichfaltigkeit, in welcher der Inhalt in dieser weiteren Form dargestellt werden kann.

Wie in der Scene ein Lebenszug des einzelnen Individuums zum Abschluss gelangt, so in den Ensemble ein Zug der Gesammtheit, ein Stück des gesammten, durch die handelnden Personen dargestellten, dramatischen Verlaufs und Oper und Oratorium gewinnen dadurch eine Form, welche, da sie bei schärfster Charakteristik doch Alles auf Pointen zurückführt, der dramatischen Handlung neben grösster Mannichfaltigkeit eine innere Concentration giebt, die das recitirende Drama durch den grössten Aufwand aller Mittel nicht erreicht. Es erscheint deshalb als wenig gerechtfertigt auf diese, für dramatische Entwickelung so hoch bedeutsame Form, in welcher die Musik ihren grössten Reichthum von Mitteln entfaltet zu verzichten, jener platten dramatischen Wahrheit halber, nach welcher immer nur eine Person sprechend eingeführt werden darf. Entfernt man sich schon so weit von dieser Wahrheit, dass man Personen, die für gewöhnlich sprechen, einen ganzen Abend singen lässt, und zwar in Situationen, in denen sie es sonst nie thun, so darf man auch unzweifelhaft noch einen Schritt weiter gehen, und auch in der Oper mehrere gleichzeitig singen lassen, wenn dadurch so bedeutende künstlerische Erfolge erzielt werden. In der Idee der ganzen Form ist es begründet, dass man mit diesen Ensembles die Aktschlüsse bedeutsamer macht; dann heissen sie Finales und es tritt meist auch noch der Chor hinzu. Dieser ist dem recitirenden Drama fremd. In der griechischen Tragödie bildete der Chor nur den stillen, reflectirenden Beschauer, der Handlung und Ereignisse an sich vorübergehen lässt, um sie nach den allgemeinen Gesichtspunkten griechischer Lebens- und Weltanschauung zu beurtheilen, den Zuschauer fortwährend im Klaren über das Verhältniss beider, jener Handlung zu griechischer Anschauungsweise zu halten. In der modernen Oper gewinnt der Chor wirklich Antheil an der Entwickelung der Handlung; er wird nicht nur decorativ als Jägerchor, Chor der Landleute, Fischer, Mägde u. s. w. eingeführt oder als mitempfindende, mitklagende oder mitjubelnde Masse, sondern er greift, wie in der »Iphigenia in Aulis« oder im »Orpheus« thatsächlich mit in die Handlung ein. Andererseits gewinnt er eine ähnliche Rolle wie in dem griechischen Drama, indem er die Ereignisse nur auf sich wirken lässt als mitfühlender Zuschauer und diese uns im Spiegel reinster, freiester Menschlichkeit zeigt. Er bildet damit das geistige Band, das die bunte Vielheit der dramatischen Vorgänge zu natürlichster Einheit zusammenfasst. Durch den Chor namentlich erweitert sich der Ensemblesatz zum Finale als diejenige Form, welche alle Mächte der dramatischen Handlung neben- und gegeneinander zu stellen mag, die daher am geeignetsten ist, am Schlusse jedes Aktes den ganzen Verlauf resumirend zusammen zu fassen, das Gewordene in seinen Pointen zu recapituliren, um so desto sicherer diejenige Stimmung und den Grad der Aufmerksamkeit zu erreichen, welche der nächstfolgende Akt voraussetzt.

Jetzt ist noch der Antheil zu betrachten, den das Instrumentale an der Darstellung der Oper nimmt. Dieser ist bekanntlich von Jahrhundert zu Jahrhundert gewachsen. Die dramatischen Formen waren es zumeist, unter deren Einfluss sich die Instrumentalmusik entwickelte und diese hat der Oper zu ihrer künstlerischen Ausgestaltung dann allmälig eine reiche Fülle der wirksamsten Mittel dargebracht. Von reinen Instrumentalformen ist zunächst die Ouverture zu erwähnen, die, obgleich zur Handlung nicht gehörend, doch eine Nothwendigkeit für das musikalische Drama geworden ist. Ihre Stellung zu ihm wird in dem betreffenden Artikel abgehandelt. Zur besonderen Illustration der Handlung, in dem Bestreben uns diese näher zu legen und ihr Verständniss zu fördern, ist die Instrumentalbegleitung in Begleitungsfiguren, Ritornellen, Vor- und Nachspielen unablässig thätig. Mehr noch selbst als die Vocalmusik ist die Instrumentalmusik durch ihre reicheren Mittel befähigt, den gesammten Empfindungsgehalt zu offenbaren; die Gesangmelodie lässt immer noch einen Rest Gefühlsleben unausgesprochen zurück, dies auszutönen ist die Instrumentalbegleitung dann unausgesetzt bemüht. Manch feiner Zug ist durch sie treffender und charakteristischer darzulegen, als durch alle anderen dramatischen Hülfsmittel und die nothwendigen Ruhepunkte der Handlung, wie des ganzen Verlaufs des inneren Processes werden durch sie so sinnig ausgefüllt, dass keine Störung des Ganzen eintritt. Zu melodramatischer Behandlung ist natürlich in der Oper mit gesungenem Dialog keine Veranlassung. Die weiteren selbständigen Instrumentalformen, wie Marsch und Tanz, haben natürlich nur decorative Bedeutung.

Nach dem bisher Erörterten wird sich nun leicht die Bedeutung der Oper als Kunstform erkennen lassen. Wenn es Aufgabe des Dramas ist, nicht nur die nackten Thatsachen darzustellen, sondern zugleich auch die verborgenen Triebfedern bloss zu legen, die psychologischen Processe, aus denen sie hervortreiben, uns zu enthüllen und so nahe zu legen, dass wir sie selbst mit durchleben in unmittelbar angeregter Selbstthätigkeit, so darf und muss es sich auch all der Hülfsmittel bedienen, die hierzu die geeignetsten sind. Dass aber die Musik diejenige Kunst ist, welche uns am unmittelbarsten einen Einblick gewährt, in das geheimste Leben des Geistes und der Seele ist bekannt und so konnte es kaum anders sein, als dass das Drama früh diese Kunst in den Kreis seiner Darstellungen zog, um durch sie eindringlicher zu wirken. Wohl haben für den nüchternen Verstand singende Helden oder Bösewichter etwas befremdendes, allein für ihn ist am Ende die gesammte Kunst befremdlich. Auch sie idealisirt, sie copirt nicht nur und wenn es gerechtfertigt und sogar geboten ist, dass im Drama auch die ungebildeteren Personen der Handlung die gebildete Sprache des Dramas reden und sich in dem Ideenkreis desselben bewegen, der muss auch noch die letzte Concession machen, dass alle Personen im Gesange die Sprache des Herzens anstimmen. Die vollste psychologische Wahrheit der Charakterzeichnung wird erst durch den Hinzutritt der Musik ermöglicht. Indem sie uns eine thatsächliche Einsicht eröffnet in die geheime Werkstatt des Geistes, bis dahin, wo alle unsichtbaren Fäden des gesammten Handelns zusammenlaufen, wird uns dies erst nach seinem ganzen Umfange verständlich, gewinnen wir erst unmittelbar die Ueberzeugung der Nothwendigkeit derselben. An der Bewegung der Gedanken und Ideen, oder an der thatsächlichen Motivirung oder Lösung des Conflikts vermag sie sich nicht zu betheiligen, aber sie unterstützt sie und lässt uns ihre Bedingungen empfinden, dass wir ihre innere Nothwendigkeit nicht nur begreifen, sondern an uns selbst so lebendig wahrnehmen, als wären wir selbst davon betroffen, selbst dabei betheiligt. Die Tonkunst vermag die äusseren Umstände, welche die Gefühle, Affekt und Leidenschaften der handelnden Personen so erregen, dass sie in Entschlüsse und Handlungen ausbrechen, ebenso wie die That selbst nur in seltenen Fällen kaum entfernt anzudeuten; aber den gesammten inneren Process von der leisesten Regung bis zum Ausbruch in die That weiss sie so über-

zeugend darzustellen, sie vermag die Situationen, in welche die handelnden Personen durch die Macht der Umstände, wie durch ihr eigenes Naturell gedrängt werden, mit so künstlerischer Gewalt auszuprägen, dass wir sie an uns selbst lebhaft wahrnehmen, sie mit durchleben, und dass sich uns mit zwingender Gewalt das Bewusstsein von der Nothwendigkeit nicht nur einer, sondern einer bestimmten That aufdrängt. Die äussere Schaustellung zeigt uns, und durch das Wort erfahren wir von der tiefen Schmach, die einer Donna Anna angethan worden, von dem schweren Leid, das Leonore trägt, aber erst nachdem die Musik hinzutritt empfinden wir beides unmittelbar an uns selber. Wir werden mitempfindende Zuschauer und fühlen uns dort zur Rache, hier zur heroischen That gedrängt.

Das ist die eigentliche Bedeutung der dramatischen Musik. Wie die Lyrik, kehrt auch sie das innerste Leben hervor, aber nicht in einem Tableau lyrischer Ergüsse, welches die Empfindung isolirt, lostrennt vom gesammten Menschen. Die dramatische Musik fasst sie vielmehr zusammen zur Totalität und zeigt sie uns in ihrem Verhalten zur Aussenwelt als Faktoren von Thaten und Ereignissen. Während die Lyrik nur einen Theil vom Menschen giebt, giebt uns das Drama den Menschen ganz und die Menschheit. Die Musik ist sonach unabweisbar, wo das Dramatische den hier besprochenen Verlauf von Erregungen zu Entschlüssen und Thaten nimmt, die also ein Zurückgehen auf ihre Grundlage, auf die substanzielle Empfindung nicht nur zulassen, sondern fordern. Selbstverständlich entziehen sich ihr alle Stoffe, in denen mehr die geistige Bewegung als solche, die Idee in abstrakter Fassung den Kern bilden. Der Bewegung des Gedankens vermag die Musik nicht zu folgen. Eine solche Verbindung würde sie nur mit Widerstreben eingehen, ohne Gewinn für ihre eigene Entfaltung und nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf die Handlung, die sie in solchen Fällen herabzieht aus der reineren Höhe des Gedankens in das Getriebe der Leidenschaften. Nur der Geist nach seinem rein inneren Zeitleben ist ihr Objekt und für seine Darstellung ist sie als dramatische Musik zu verwerthen.

Durch diese ihre eigenste Bedeutung wird selbstverständlich der Kreis der dramatischen Stoffe, die für musikalische Bearbeitung geeignet sind, selbst beschränkt. Es entziehen sich ihr alle, in denen die geistige Bewegung als solche vorherrscht: jene philosophischen Tendenzdramen, in denen das abstrakte Denken Situationen und die Handlung bestimmt. Faust, Hamlet und Nathan der Weise müssen wie Macbeth und selbst Don Carlos als Opernstoffe ihre ganze Bedeutung verlieren; dass und wie sie zu Opern verarbeitet wurden, bestätigt nur diese Anschauung; während der Don Juan, weil in ihm die Leidenschaften den ganzen dramatischen Verlauf bestimmen, diese Betheiligung der Tonkunst geradezu fordern und dasselbe gilt von Fidelio, der Armida und Alceste, der Iphigenien und nicht minder, wenn auch aus anderen Gesichtspunkten, vom Oberon und Freischütz und der ganzen romantischen Oper. Für diese Stoffe bietet die Musik die treffendsten Hülfsmittel zu treuester und überzeugend wirkender Darstellung. Und wenn das dramatische Gedicht den künstlerischen Anforderungen allseitig entspricht, wenn es nicht nur entworfen ist, um der Musik als Gerüst zu dienen, sondern wenn es nach den ästhetischen Anforderungen und dramatischen Gesetzen ausgeführt ist und die Musik schliesst sich ihm dann eng an, um mit ihren Mitteln den dramatischen Ausdruck und den Verlauf der Handlung wirksam und überzeugend zu unterstützen, so wird auch dem nüchternsten Verstand die Form der Oper nicht mehr als unnatürlich oder als Missgeburt erscheinen, sondern als die Kunstform von höchster ästhetischer Bedeutung, die im Leben der Nation eines der mächtigsten Mittel zur Förderung der Cultur werden müsste.

Opera buffa, *Opéra comique,* Komische Oper. Die Untersuchung über die verschiedenen Arten des musikalischen Dramas führt wieder auf den Kern des dramatischen Kunstwerks, auf den Conflikt. Die verschiedene Lösung

desselben bestimmt den besonderen Charakter des Dramas, als Tragödie oder Komödie; jene lässt den Helden an der Summe der Schwierigkeiten, welche ihm die thatsächliche Welt, innerhalb deren er sich und seine widerstreitenden Interessen zur Herrschaft zu bringen strebt, bereitet, zu Grunde gehen, in dieser überwindet er alle Schwierigkeiten und geht aus allen Verwickelungen als Sieger hervor. Dem entsprechend erfolgt auch die Scheidung des musikalischen Dramas in die ernste Oper *(Opera seria)* und die komische Oper *(Opera buffa)*. Da indess die Musik an dieser Lösung des Conflikts nicht thatsächlich Antheil nimmt, so wird noch eine weitere Scheidung der ernsten Oper durch die Besonderheit der Stoffe bedingt, von welcher weiter unten die Rede ist.

Auch die dramatische Kunst sucht nicht nur Darstellung der höchsten Ideen des Lebens, sondern sie verbreitet sich auch über die niederen Kreise desselben. Die kleinen, an sich unbedeutenden Erscheinungen und Verhältnisse desselben werden ebenso zum Stoff für ihre Darstellungen, wie die welthistorischen Ereignisse; sie erfasst ebenso den Menschen in seiner thierischen Verwandtschaft, mit seinen Schwächen und seinen Thorheiten, wie sie ihn in seiner Grösse darstellt, sie verklärt auch das Alltägliche in ihrem Bilden. Das künstlerische Bewusstsein lebt ebenso in den Sphären des Alltäglichen und Gewöhnlichen, wie in jener der idealen Hoheit und sittlichen Grösse, und weil es sich nicht von ihr lossagen kann, versucht es sie künstlerisch anzuschauen und umzubilden. Die alltägliche Welt der Wirklichkeit entbehrt an sich der Poesie, sie wird nur poetisch, indem sie komisch wird. Erst dadurch, dass Witz und Ironie ihren unverwüstlichen Zauber über diese Welt der Misere ausgiessen, wird sie aus der Niedrigkeit der Prosa erhoben, gewährt sie uns Ergötzung und künstlerischen Genuss, während uns ihre alltägliche Erscheinung nicht selten unangenehm und widerwillig berührt.

Auf dem Grunde dieser erheiternden Lebensanschauung erwächst die komische Oper. Sie fasst die Elemente aller Verhältnisse scharf ausgeprägt und und unterschieden und hält sie in ihrer Verkehrung fest, und indem sie mit dem Begriff des Wesens zugleich den Widerspruch ihrer Erscheinung zeigt, erregt sie Lachen. Es erwachsen ihr komische Charaktere, die entweder selbst die Kehrseite des Ideals zeigen, oder durch ihre Verschmitztheit diese an anderen zu offenbaren wissen. Die gegenseitige Einwirkung dieser Charaktere führt dann folgerichtig zu komischen Situationen, die um so drastischer wirken, je weniger sie der Berechnung, welche sie herbeizuführen suchte, entsprechen, in je grösserem Missverhältniss die angewandte Kraft zu dem dadurch erreichten Erfolge steht. Der mannichfaltigere Inhalt, den auf diese Weise die komische Oper in Charakteren, in Dialog und Situation gewinnt, erfordert auch einen weit mannichfaltigeren Antheil der Tonkunst an ihrer Darstellung und er wird sich daher nur unter ganz allgemeinen Gesichtspunkten betrachten lassen. Die Liebe bildet einen Haupthebel der Entwickelung der komischen Oper; doch ist es weder die heroisch entsagende, opferfreudige, noch die, in wilder Leidenschaft sich selbst und andere verzehrende der ernsten Oper, sondern jene sehnsüchtig verlangende, und so fehlt es nicht an Liedern, Arien und Duetten, an Serenaden und Barcarolen, und der Tanz wird ein wesentlicheres Moment, als in der ernsten Oper, indem er oft nur die einzige Möglichkeit bietet, die Verliebten zusammenzubringen. Auch der niedere Grad der Sinnlichkeit, der Nahrungstrieb, bildet ein nicht unwesentliches Element der komischen Oper, und das Trinken namentlich fordert den Gesang speciell heraus. Die Volksfeste endlich, die gleichfalls von der komischen Oper stark berücksichtigt werden, machen Festmusik jeder Art nothwendig.

Es sind indess nur äussere Hülfsmittel der Darstellung, welche auch das Lustspiel häufig beansprucht, und können als charakteristische Merkmale der komischen Oper nicht gelten. Erst die musikalische Charakteristik wird entscheidend, weil sie für die komische Oper noch schärfer zu fassen ist, wie für die ernste, denn die scharf ausgeprägte Charakteristik wird zum Lebenselement

für die komische Oper. In der ernsten Oper entfaltet sich der einzelne Charakter erst mit der Handlung; anfangs haben die Charaktere eine gewisse Gemeinsamkeit, die erst im Verlauf der Handlung den verschiedenen Interessen weicht, und die Tonkunst bezeichnet den Weg, den jeder einzelne von dem passiv inneren Verhalten bis zum entschiedenen Ausbruch in die offenkundige That durchläuft. Die komische Oper stellt ihre Charaktere meist fertig hin. Die keifende oder verliebte Alte, der ränkevolle Neffe neben dem polternden aber gutmüthigen Onkel, der junge wie der alte Geck, das naive Landmädchen wie die verschmitzte Zofe sind eben nur in ihrer Unverbesserlichkeit komische Figuren; ausschliesslich das Gleichmässige ihrer Art zu denken und zu handeln, das specifische Gepräge ihres Charakters lässt sie komisch erscheinen und bringt sie in Collisionen. Die ernste Oper stellt ihre Charaktere als werdend dar, die komische als feststehend, und die Tonkunst unterstützt hier ebenso willfährig wie dort. Natürlich darf sie hier bei der Charakteristik noch weniger umständlich sein, wie bei der ernsten Oper, sie muss alles in treffendster Schlagfertigkeit darstellen, weil das Zusammenfassen zu komischen Situationen nach Idee und Anlage der komischen Oper ganz entschieden Hauptsache ist. Deshalb beschränkt sie sich meist auf die knappen Formen des Liedes, nur die rein lyrischen Partien scenisch erweiternd. Mit um so grösserer Ausführlichkeit unterstützt sie dagegen die Darstellung der komischen Situationen in Ensembles und Finales. Hier muss die komische Wirkung durch den Kontrast erhöht werden; die zusammenwirkenden ernsthaften, närrischen oder schalkhaften Elemente müssen in ihrer Entgegensetzung gezeigt werden, und hieran nimmt die Tonkunst wesentlich Antheil; zuvörderst, indem sie den Charakter desselben annimmt: das sprühende Feuer des Humors, die Grandezza, das komische Pathos, die gelenke Beweglichkeit, die Verschmitztheit, die liebenswürdige Unbeholfenheit, die Naivetät der Unschuld, die Frivolität des Bonvivant u. s. w. Doch auch direkt komische Wirkung vermag die Musik hervorzubringen.

Das wirksamste Mittel musikalischer Komik ist der sogenannte Parlandogesang: ein auf der Beweglichkeit der Zunge beruhendes möglichst rasches Sprechen auf melodisch verbundenen Intervallen. Die italienische *Opera buffa* erzielt fast einzig und allein damit ihre komische Wirkung. Mozart hat diese Wirkung des Parlandogesanges dem Organismus der deutschen Oper eingewirkt, indem er ihn nicht nur als äusserliches Effektmittel, sondern hauptsächlich als Mittel zur musikalischen Darstellung seiner Charaktere verwendet, wie auch im »Don Juan« zur Zeichnung des Leporello. Noch erweiterte Bedeutung gewinnt er dann in »Die Entführung aus dem Serail«. Osmin ist ein Gemisch aus Furcht, Mildheit, Grausamkeit, Lüsternheit und Eifersucht, so erscheint er gleich in seinem ersten Liede. Es ist im einfachsten Parlandogesang gehalten, aber in streng strophischer Liedform; die Begleitung übernimmt es, die Stimmung weiter auszuführen. Das anschliessende Duett zwischen Osmin und Belmonte gewinnt namentlich dadurch grosse dramatische Lebendigkeit, dass beide anfangs charakteristisch geschieden sind, bis Osmin Belmonte höhnisch nachahmt. Ganz neue Mittel komischer Wirkung bringt die folgende Arie Osmin's: »Solche hergelaufne Laffen«. Gleich der Eingang wird unwiderstehlich komisch durch die überaus drollige Gesangfigur auf dem Worte »Laffen«. Wie hier das einzelne Wort, so hält Osmin dann einige Phrasen, wie die: »Ich hab' auch Verstand«, fest. Von komischer Wirkung ist ferner der rasche Wechsel von langsamen und raschen Rhythmen; von eintönigem oder in weiteren Intervallen gehaltenem Gesange. Dies wie die vielen Dissonanzen in der Begleitung und die öftere Wiederholung derselben Gesangsphrase geben ein vollständiges Bild von dem prahlerischen und doch feigen, sich in immer heftigere Wuth hineinpolternden Osmin.

Ein anderes Mittel, komische Wirkung zu erzielen, ist die zeitweise Auflösung der regelmässigen Rhythmen, weil diese zumeist die ideale Schönheit der Form bedingen. Die Musik sucht sich zu emancipiren von den natürlichen

Gesetzen ihrer Entwickelung, und auf der Heftigkeit dieses Streites, auf dem Mehr oder Minder der Regellosigkeit beruht der verschiedene Grad der Wirkung des Komischen. Natürlich muss das mit Vorsicht geschehen, weil sonst die Wirkung leicht possenhaft wird. Ein vortreffliches Mittel für Erreichung komischer Wirkung ist ferner jene Tonmalerei, die sich auf die äussere Erscheinung des darzustellenden Objekts bezieht, und die um so mehr wirkt, je weniger man dergleichen von der Tonkunst erwartet. Je aufdringlicher diese Weise indess wirkt, desto mehr verliert sie den Charakter des Hochkomischen, sie wird burlesk, niedrig komisch und endlich zur Karrikatur.

Endlich sind noch die melodischen Figuren zu erwähnen, deren specifische Gestaltung ganz besonders komische Wirkung erzielen kann. Der Doppelschlag, Vorschlag, Schleifen, Triller und Pralltriller gelten allerdings mehr für die allgemeine Charakteristik des sprudelnden Humors, der ausgelassenen Laune, wie der liebenswürdigen Naivetät, welche die Hebel der komischen Oper sind; aber auch vereinzelt sind sie, am rechten Orte angewandt, von unwiderstehlicher Wirkung. Auch das Recitativ erhält in der komischen Oper eine andere Stellung. als in der ernsten, weil die Bedeutung des Dialogs eine andere ist. Bei der ernsten Oper motivirt er den dramatischen Verlauf, das ist bei der komischen Oper weniger nothwendig. Diese lässt vielmehr die vorgeführten Personen im Zauber des sprudelnden Humors und der Laune erscheinen; der Dialog entfaltet sich daher mehr in den schimmernden Spielen des Witzes und des Scherzes, deren Wirkung durch die Musik leicht beeinträchtigt und aufgehoben wird. Daher ist in der komischen Oper selbst der gesprochene Dialog gerechtfertigt, natürlich nur so lange, als jene Bedingungen vorherrschen. Ueber die charakteristischen Unterschiede der deutschen komischen Oper, der *Opera buffa* und der *Opéra comique* bringt der Abriss der Geschichte der Oper das Nähere.

Opera seria, *Grand opéra*, *Opera serieux*, heisst die ernste grosse Oper. Es wurde schon angedeutet, dass in Bezug auf die Stoffe noch eine weitere Scheidung üblich geworden ist. Die ernste Oper entspricht der Tragödie, der Held derselben geht an den, gegen ihn anstürmenden Verhältnissen zu Grunde. Grosse Oper heisst sie dann, wenn sie sich auf einem bedeutsamen historischen Hintergrunde erhebt. Ist der Träger desselben ein Heros, dann wird sie zur heroischen Oper. Diese hat nähere Beziehungen zum klassischen Epos, wie zur Tragödie. Es sind gewaltige, aussergewöhnliche Menschen und ungewöhnliche, grossartige Ereignisse, die sie vorführt, der Styl der Musik verlangt dem entsprechend Erhabenheit und sittlichen Ernst, und in ganz nothwendiger Consequenz kommen auch die äusseren Hebel der Darstellung, Kostüm und Dekoration, zu bedeutsamerer Wirkung. Mehr die einfacheren Verhältnisse des Lebens berücksichtigt die sogenannte romantische Oper. Zunächst stammt diese aus der romantisch construirten traumhaften Welt, welche nur im Reiche der Phantasie aufgebaut ist. Für die Oper indess, welche ausschliesslich oder doch grösstentheils in dieser erträumten Welt spielt, haben wir den besonderen Namen **Zauberoper**; die **romantische Oper** dagegen spielt in der Welt der Wirklichkeit, in welche jene erträumte romantische Welt eintritt, um hier allerlei Conflikte heraufzubeschwören. Sie behandelt die einfacheren Verhältnisse des Lebens und stellt sie scharf ausgeprägt jenen erträumten entgegen. Daher bezeichnet man die, dieser Wirklichkeit entstammende Oper auch dann als romantische Oper, wenn jene Einwirkung einer übersinnlichen Welt fehlt. »Oberon«, »Freischütz«, »Euryanthe« sind romantische Opern, ebenso wie »Lohengrin« und »Tannhäuser«, aber auch »Der Templer und die Jüdin«, obwohl dieser Oper jene ausserirdische Einwirkung fehlt. Die Zauberoper war früher sehr beliebt. Auch das Elementarische des Volksgeistes eignet sich die Kunst an. Geist und Natur sind seinem Bewusstsein nicht gegensätzlich auseinander geworfen, daher erscheint ihm die Natur in dieser unmittelbaren Einheit poetisch und dramatisch zugleich. Die

Berge bevölkern sich ihm ihn seiner Phantasie mit Riesen und Zwergen, bei denen Intelligenz und physische Kraft in umgekehrtem Verhältniss stehen, jene erscheinen physisch gewaltig, aber wenig intelligent, diese klein und meist missgestaltet, aber klug. Das Wasser wird mit Nixen, die Blumen werden mit Elfen, die Luft wird mit dem wilden Heer bevölkert. Die Natur wird so im Bewusstsein lebendig, und dies selber giebt sich finsteren dämonischen Gewalten gefangen, die jene Zauberwelt beherrschen: Zaubergürtel, Zauberkäppchen und dergleichen magische Mittel wirken auf das ganze Leben und schliesslich erscheinen die dämonischen Gewalten, erscheint der Teufel leibhaftig, um die Geschicke der Menschen zu bestimmen. Für das Spukhafte, Gespenstische aber hat die Tonkunst die wirksamsten Darstellungsmittel, wie oben bereits angedeutet wurde; und einstmals war die Zauberoper sehr beliebt, in unserer nüchternen, verständigeren Zeit ist sie es nicht mehr.

Operette ist eine kleine, meist komische Oper, in welcher nach der Weise des Singspiels Gesänge und Musikstücke mit gesprochenem Dialog abwechseln. Da sie ihren Stoff meist nur den einfachsten Verhältnissen des Lebens entlehnt und in der einfachsten Weise darstellt, so ist auch die Musik dazu dem entsprechend leichter und einfacher gehalten, als bei den übrigen Arten der Oper.

Oper (Geschichte). Die dramatischen Versuche bis in ihre frühesten Anfänge zu verfolgen, dürfte auch der gewissenhaftesten Forschung kaum möglich werden, denn der Trieb, Vergangenes, das eigen Erlebte, wie das durch Geschichte und Sage Vermittelte in äusserer Schaustellung sich wieder zu vergegenwärtigen, ist so alt wie die Cultur des Menschengeschlechts; die Anfänge seiner Thätigkeit fallen mit den ersten Stadien der Culturentwickelung zusammen. Ueberall, wo diese uns entgegentreten, finden wir auch Gesang, Tanz und Mummerei ausgeübt. Welch wesentlichen Antheil an diesen Spielen bei den Griechen namentlich die Musik gewinnt, wie die Form des griechischen Dramas durch sie beeinflusst wird, das ist an verschiedenen Stellen schon gezeigt worden, ebenso wie dass auch die nachchristlichen Völker mit Zähigkeit an ihren alten Volksspielen festhielten, wie sehr auch die Kirche dagegen eiferte, so dass diese endlich sich veranlasst sah, die Pflege derselben selbst zu übernehmen, um damit zugleich für Verbreitung christlicher Ideen zu wirken. Theatralische Darstellungen gehörten mit zum Gewerbe der Spielleute, und wie sie in Frankreich Anfangs durch die Troubadours (s. d.) und dann von der Geistlichkeit gefördert wurden, ist bereits im Artikel Mysterien gezeigt worden. Seit dem 12. Jahrhundert behandelten diese Spiele ziemlich ausschliesslich kirchliche Stoffe, denen freilich auch sehr drastische weltliche Scenen mit einverleibt waren und sie gewannen auch in Deutschland immer festeren Boden. Nicht nur die Spielleute betheiligten sich an diesen Spielen, sondern die Geistlichen verschmähten nicht an der Darstellung Theil zu nehmen. Es wurden besondere »Spil- oder Schimpfhäuser« errichtet oder ein Spielhof eingerichtet. Ueber den Antheil, den die Musik in Frankreich nahm, ist an den erwähnten Orten das Nähere zu lesen; in Deutschland scheint er geringer gewesen zu sein, sich grösstentheils auf eingestreute geistliche Lieder beschränkt zu haben. Das Volkslied fand namentlich in den derben Fastnachtsschwänken und den Narrenspielen Eingang.

Einen Schritt nach vorwärts that hier namentlich Paul Rebhuhn, der in seinem »Spiel von der keuschen Susanna« (1535 zuerst in Kahla aufgeführt) nicht fremde Gesänge einschaltete, sondern in den Zwischenakten eigens gedichtete, mit dem Spiel in Beziehung stehende Lieder singen liess, zu denen er wahrscheinlich auch die Musik schrieb, denn er war auch in dieser Kunst erfahren. Von welchem Einfluss diese Spiele auf die Weiterentwickelung der dramatischen Musik wurden, erörtert der Artikel Schauspiel mit Musik. Für die Entfaltung der Oper wurden sie nur indirekt einflussreich. Der Anstoss zur Pflege der Oper als gesungenes Drama ging von Italien aus. An den Höfen der Fürsten wurden im Ausgange des 15. Jahrhunderts bei beson-

deren Festlichkeiten glänzende Maskeraden und Vorstellungen veranstaltet. Namentlich zeichneten sich die Höfe der Este zu Ferrara und der Mediciäer zu Florenz aus, deren theatralische Vorstellungen sich weit über die niedere Sphäre der Maskeraden erhoben. Der »Orpheus« des Pollitianus, welcher gegen Ende des 15. Jahrhunderts zur Darstellung kam, gilt allgemein als das erste Produkt dieser neuen Richtung. Von einem anderen ähnlichen Werk, das in Rom aufgeführt worden sein soll und zu dem Francesco Beverini die Musik componirt hatte, berichtet Johannes Sulpitius Verulanus in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Vitruv. Die Einrichtung dieser Dramen war wohl die bereits beschriebene. Der Dialog wurde recitirt und dazwischen wurden Chorgesänge im Stil der Motette oder des Madrigals eingeschaltet. Auch in den Zwischenakten wurden Chöre aufgeführt als sogenannte Intermezzi. Der Einzelgesang wird noch in diesem ganzen Jahrhundert auch in diesen Spielen nicht geübt. Erst im Ausgange desselben machte sich das Bedürfniss nach ihm geltend. Alle diese Bestrebungen zur Förderung des mehrstimmigen Gesanges hatten die Gesangeslust mächtig geweckt. Der Gesang wurde allmälig zum persönlichen Bedürfniss und da es an einstimmigen Liedern fehlte, so sang jeder seine betreffende Stimme der mehrstimmigen Gesänge und führte die übrigen auf der Laute oder dem Cembalo aus. Diese Praxis namentlich wohl führte jene Freunde des klassischen Alterthums, die sich in Florenz im Hause des Grafen von Vernio, Johann Bardi, häufig versammelten und die für die Cultur der Musik wie des Dramas eifrig bemüht waren, zu der Reform des Gesanges, welche von ihnen ausging. In dem Bestreben, die alte griechische Gesangsweise wieder zu erwecken, wurden diese Forscher auf den Einzelgesang geführt. Vincenzo Galilei (Vater des Galileo Galilei), ein Mitglied jener Versammlungen, setzte einige Strophen des Dante und die Klagelieder Jeremiä für eine Stimme mit Begleitung der Laute in Musik. Dieser Versuch fand Beifall und Nachahmer in Jacopo Peri, Giulio Caccini und Emilio del Cavalieri und nun begann die Pflege jenes recitativischen Stils, *nuova musica* oder *musica in stilo rappresentativo*, wie er in jener Zeit hiess, aus der die Oper hervorgehen sollte. Bereits 1597 wurde ein Schäferspiel »Dafne« von Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri aufgeführt, das diesen neuen Stil zeigt. Der günstige Erfolg, den Peri mit seiner Musik errang, veranlasste ihn zum Fest der Vermählung der Maria Medici mit Heinrich IV. von Frankreich ein anderes dramatisches Gedicht von Rinuccini »Eurydice« in Musik zu setzen und Giulio Caccini und Emilio del Cavalieri schlossen sich mit Eifer an und schon 1606 hatten die Römer im Carneval das Schauspiel eines herumziehenden Thespiskarrens, auf dem fünf Sänger und fünf Schauspieler auf den Hauptplätzen der Stadt ein von Paolo Onagliata in Musik gesetztes Drama aufführten. Im nächsten Jahre finden wir dann einen der bedeutendsten Meister des Jahrhunderts auf dem Gebiete der Oper thätig, Claudio Monteverde, der 1607 seinen »Orfeus« und 1608 die von Rinuccini gedichtete »Ariadne« mit grossem Erfolg in Scene gehen liess.

Für die Weiterentwickelung wurde die Weise des Colorirens und Diminuirens äusserst einflussreich; neben der blossen Recitation bildeten sich jetzt auch die künstlerischen Formen des Einzelgesanges. Die Monodie entwickelte sich gleichmässig nach beiden Richtungen, nach jener mehr auf Deklamation des Wortes gerichteten, wie nach der auf möglichst klangvolle Tonformen hinausgehenden. Es entstehen jene beiden Formen Recitativ und Arie, die in Oper und Oratorium so grosse Bedeutung gewannen. Für jetzt bleiben beide allerdings noch wenig geschieden. Jenes erhebt sich nicht gar weit über die Unform der Sprachaccente und dies kaum über die Tonphrase. Zunächst wurde durch die Florentiner namentlich das Recitativ gepflegt; sie waren mit grosser Einseitigkeit auf den treffendsten Ausdruck der einzelnen Worte bedacht, erst bei Monteverde begegnen wir entschiedeneren Anfängen zur Arie. Er ist in seinen ariosen Sätzen schon bemüht, die Formen des Dichters zu beachten

und musikalisch nachzubilden; besonders aber hat er die Ausbildung der Arie dadurch wesentlich gefördert, dass er die Verzierungen dem ganzen Organismus mehr einfügte. Dabei gewinnt bei ihm das Instrumentale schon eine weit grössere Bedeutung, das nicht nur den Gesang unterstützt, sondern ihn schon in eigener Weise zu interpretiren sucht. Diese Musikdramen werden allmählig ausserordentlich beliebt und in der Mitte des 17. Jahrhunderts begann man schon eigene Gebäude für dergleichen Aufführungen zu errichten, bereits 1637 hatte Venedig seine stehende Bühne. Natürlich wuchs der Eifer der Componisten und bis zum Jahre 1680 sind ihrer schon eine ausserordentlich grosse Reihe zu verzeichnen, wie ausser den genannten: Ferrari, Cavalli, Sacrati, Cesti, Luzzo, Sartorio, Rovettino, Molinari, Legrenzi, Palavicini, Zanettini u. s. w. Die Oper hiess noch vorwiegend *Tragedia*, *Melodrama*, *Drama per musica*, *Tragicomedia* u. s. w. Wann der Name *Opera (in musica)* ihr ausschliesslich zu Theil wurde, dürfte kaum mehr annähernd zu bestimmen sein; jedenfalls erst dann, als die anderen dramatischen Formen, das sogenannte Oratorium und die Passionsmusik selbständiger entwickelt werden und eine bestimmte Scheidung dieser Formen nothwendig wurde.

Dass in dieser Zeit auch schon die Anfänge der komischen Oper sich zeigen, darf nicht verwundern. Das komische Element wurde in den Volksspielen mit Eifer gepflegt und es liegt nahe, dass es auch von den höfischen Spielen aufgenommen wurden. In der 1597 in Venedig aufgeführten *Comedia »Anfiparnasso«* von Orazio Vecchi treten auch die lustigen Personen dieser Volksspiele: Pantalon, Harlekin, Brigella und neben diesen der Kapitain Cardano, ein Spanier; sie reden castilianisch, bolognesisch, italienisch und hebräisch, so dass wir diese Oper für die erste komische halten dürfen. Doch fand sie für jetzt noch keinen Nachfolger. Man bildete die ernste Oper als Pracht- und Luxusoper weiter und das komische Element fand nur noch in den Zwischenspielen, den *Intermedi*, welche in den Zwischenakten ausgeführt wurden, Pflege. Einen entscheidenden Schritt für Weiterentwickelung that dann Giacomo Carissimi, indem er die Cantilene zur Arie und zum Duett erweiterte und die dramatische Bedeutung dieser beiden Formen festbestimmte. Wie dann Scarlatti und die neapolitanische Schule diesen ganzen Process zu Ende führten, ist unter dem betreffenden Artikel nachzuweisen. In Deutschland waren diese Bestrebungen nicht unbekannt geblieben und hatten hier eine eigenthümliche Richtung angenommen. Hier hatte sich eine Art Singspiel aus den Mysterien herausgebildet, das im deutschen Liede seine Grundlage fand. Paul Rebhuhn und Jakob Ayrer besonders berücksichtigten das deutsche Lied sehr stark. Eins der trefflichsten Erzeugnisse jener Zeit ist »Das Geistlich Waldgedicht« von Johann Gottlieb Staden*).

Eine wirklich stehende deutsche Oper wurde erst in dem letzten Viertel des Jahrhunderts in Hamburg errichtet. Dagegen fanden vereinzelte Vorstellungen auch hier viel früher statt. Besonders wurden diese Spiele am sächsischen Hofe gepflegt und auf Johann Georg I. Veranlassung bearbeitete Martin Opitz von Boberfeld die »Daphne« von Rinuccini und Heinrich Schütz componirte sie. Doch erst als 1678 in Hamburg die erste stehende Bühne errichtet wurde, gewannen diese Bestrebungen eine bestimmtere Richtung, wenn auch noch keine deutsche Oper daraus entstand. Wohl wird zunächst jene erwähnte Form des Singspiels gepflegt und Reinhardt Kaiser wusste es auf eine gewisse Höhe zu führen, allein auch dies erlag der Ungunst der Verhältnisse; im 18. Jahrhundert drängte die neapolitanische Schule Alles andere in den Hintergrund, so dass die bedeutenden Meister sich ihrer Pflege unterzogen und in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts das deutsche Singspiel fast wieder neu entdeckt werden musste. In Frankreich hatte Lully (1633 bis 1687) der Oper eine nationale Richtung gegeben, indem er das Recitativ streng aus der französischen Sprache heraus-

*) Siehe „Allgemeine Geschichte der Musik" von August Reissmann, Bd. II 159.

treiben liess und die lyrischen Formen der Arie und des Chores in der knappsten Weise des Tanzes vorführte, dabei aber das Instrumentale genügend berücksichtigte und anwendete. Wie weiterhin eine Reihe von französischen Tonsetzern sich ihm anschliesen und wie Rameau (1683 bis 1764) diesem Stil erhöhte Bedeutung giebt, die dann wieder durch Monsigny, Duni, Danican und Gretry bis zur grössten Simplicität und dadurch zum Stil der *Opera comique* vereinfacht wurde, ist hier nicht weiter zu untersuchen.

In Deutschland hatten beide Richtungen, sowohl die italienische, wie die französische Boden gewonnen, namentlich, wie erwähnt, die italienische, um so mehr als an den bedeutendsten Theatern Meister der neapolitanischen Schule thätig waren und deutsche, wie Graun, Hasse und Naumann als eifrige Anhänger derselben wirkten. Die deutsche Oper dagegen war ganz vernachlässigt, denn auch die Hamburger war dem allgemein herrschenden Geschmack zum Opfer gefallen. Sonst begegnen wir nur einzelnen Versuchen die deutsche Oper einzuführen. Das deutsche Singspiel ist wohl nicht ganz ausgestorben (s. d.). Der erste grössere Versuch, eine deutsche Oper zu gründen, wurde wohl in Mannheim gemacht durch den Kurfürsten Karl Theodor (geboren 1724), der eine Opernbühne gründete, die 1777 am 5. Januar mit »Günther von Schwarzburg«, von Holzbauer componirt, eröffnet wurde. Nachhaltigere Bedeutung gewannen die Opern von Anton Schweitzer (geboren 1737), dessen »Alceste«, zu der Wieland den Text geschrieben hatte, ebenfalls in Mannheim zur ersten Aufführung gelangte. Die Uebersiedelung des Kurfürsten nach München scheint die Bestrebung desselben für Förderung der deutschen Oper gehemmt zu haben. Nicht besser verliefen die ähnlichen Versuche in Wien. Hier war auf Befehl des Kaisers Joseph 1778 eine deutsche Oper eröffnet worden, aber 1783 wurde sie wieder geschlossen; zwar 1785 wieder eröffnet, aber 1788 wieder geschlossen. Auch die Opern Georg Benda's (1722 geboren), welche er für das neu gegründete Hoftheater in Gotha schrieb: »Der Dorfjahrmarkt« (1776), »Walder« (1777), »Romeo und Julia« vermochten ein dauerndes und durchgreifendes Interesse der italienischen Oper gegenüber nicht zu gewinnen. Nur indem sie den weitschweifigen Mechanismus der italienischen Oper zusammenrückte, um ihn zu einem lebendigen Organismus zu beseelen, konnte die deutsche mit der italienischen rivalisiren. Sie durfte nicht, wie jene Liederspiele, in Bezug auf Wirkung unter den Styl der italienischen Oper hinabsinken, sie musste vielmehr durch eine grössere Fülle der Mittel und ihre gedrängtere Verwendung nur noch gewaltiger wirken, und das vermochten weder Benda, noch Schweitzer oder Holzbauer zu erreichen. Obgleich sie in Italien gewesen waren, um die italienischen Mittel der dramatischen Darstellung sich anzueignen, hatten sie kaum mehr erreicht, als dass ihr schwerfälliger Contrapunkt etwas geschmeidiger geworden war. Jener grosse und brillante Arienstyl, der selbst unterrichteten Musikern imponirte, ist in den erwähnten deutschen Opern nicht zu finden, an seine Stelle ist nur eine gewisse ehrenhafte, praktisch verständige Formfertigkeit getreten.

Diesen Umgestaltungsprocess vermochte nur ein Meister zu vollziehen, der durch unausgesetzte Thätigkeit sich jenen italienischen Stil selbst zu höchster Kunstfertigkeit angeeignet hatte, und dieser Meister war Christoph Willibald von Gluck. Die grössere Hälfte seines Lebens und zwar die für Produktion ergiebigste hatte er ganz im Sinne und im Anschluss an die Forderungen der Zeit gearbeitet, zwanzig Opern hatte er geschrieben, als er, ein gereifter Mann, seine Reform begann. Im »Orpheus« bereits erscheint der Mechanismus der italienischen Oper bedeutend zusammengerückt; die Arienform ist in knappster Schlagfertigkeit herausgebildet und durch Einführung des Chors das Ganze lebendiger gestaltet. Entschiedener noch verfolgt »Alceste« die neue Bahn. Die Recitative sind schon weit über die conventionelle Weise der italienischen Oper gesteigert zu dramatischer Schlagkraft; die Arie aber von grosser Wahrheit des Ausdrucks und ebenso der Chor, der aus dem Chorliede

entwickelt ist. Doch ganz vollendet erscheint die Reform erst in »Iphigenie in Aulis«. Recitativ und Arie sind zu wirklich dramatischen Mächten geworden, nicht minder der Chor, und die Instrumentalbegleitung ist überall bemüht in ihrer Weise erläuternd einzugreifen. Dabei wusste der deutsche Meister durch eine bedeutsamere Harmonik den Ausdruck zu vertiefen, wie keiner der italienischen. Jene Weise der französischen Oper, wie sie durch Lully und Rameau ausgebildet wurde, mit dem fein declamirenden Recitativ und den knappen Formen der Arie und des Chors, ist von unserem Meister, indem er sie mit der klangvolleren Gesangsweise der italienischen Oper ausstattete und dann mit der reicheren Harmonik und Instrumentation deutscher Tonkunst zu ihrer Vollendung geführt worden. Händel hatte bekanntlich auch wie Gluck die grössere Hälfte seines Lebens der Pflege der italienischen Oper gewidmet, um aber dann nicht eine Reform, sondern vielmehr einen vollständigen Ausbau jener anderen dramatischen Form, des Oratoriums zu beginnen und auszuführen.

Wie heftigen Widerstand auch Gluck mit dieser neuen Wirksamkeit und zugleich eine Reihe von Anhängern und Nachahmern fand — C. Fr. Reichardt, A. B. Weber u. A. — und wie die altitalienische Oper noch lange in Deutschland die Herrschaft behielt und wie ihre Anhänger auch noch dem jüngeren Meister der deutschen Oper, Mozart, erfolgreich Opposition machen durften, ist hier nicht weiter zu erweisen. Wie aber dieser unvergleichliche Meister der Gluck'schen Oper erhöhte Bedeutung gab, indem er sie mit seiner reichen Innerlichkeit zu einem lebendigen Organismus, in welchem das ganze volle Menschenleben sich widerspiegelt, umgestaltete und damit zugleich auch die deutsche komische Oper schuf, das ist in dem, ihm gewidmeten Artikel ausgeführt, und so ist hier nur noch des einen Meisters zu gedenken, der nur mit einer Oper die Bühne bereicherte, aber mit der unstreitig grössten: Beethoven. Er steigerte den bürgerlichen Stoff seiner Leonore (»Fidelio«) zu heroischer Macht und nöthigte dem Dramatischen einen tiefen sittlichen Ernst auf, den allerdings die schaulustige Masse nur wenig verträgt. Der Einfluss, den dann seit Carl Maria von Weber die Romantik auf die Entwickelung der Oper gewinnt, wie das dekorative Element immer mehr in den Vordergrund tritt und das Ethische zurückdrängt; wie die Oper immer mehr für die äusseren, als für die inneren Sinne, mehr als Schaustück construirt wird und wie sie sich demnach über Spohr und Marschner in Meyerbeer und Wagner gestaltet, wird in dem Artikel Romantik und den besonderen, jedem Meister gewidmeten Artikeln näher dargelegt werden.

Es bleibt nun noch übrig, mit einigen Worten der weiteren Entwickelung der Oper in den anderen Ländern zu gedenken. Die altitalienische Oper fand noch in Cherubini und Spontini und Paer und Rossini erfolgreiche Vertretung, bei jenen nicht ohne deutsche Einflüsse namentlich der Oper Gluck's und Mozart's; Paer und Rossini dagegen folgten ganz der alten Sangeslust, und namentlich in dem letzteren flammte die alte leidenschaftlich sinnliche Gluth und zwar zum letzten Male auf, denn was Bellini und Donizetti noch gaben, war doch nur ein schwacher Aufguss, und Verdi's Melodik ist eigentlich nur eine karrikirte und vergröberte Copie der Rossini'schen Weise (Näheres (s. unter den betreffenden Artikeln). Die nationale Oper Frankreichs hatte in Méhul und Boieldieu erneuten Aufschwung gewonnen; daneben wurde von d'Alayrac und Nicolo Isouard der Vaudevillestil gepflegt, bis wieder Auber nicht nur der ernsten Oper, in der sogenannten grossen Oper, eine neue Richtung gab, ähnlich der, durch die deutsche Romantik bedingten, sondern auch die *Opera comique* wieder förderte. Für die grosse Oper gewann dann Meyerbeer Einfluss, der für Halevy, Gounod, Thomas u. A. entscheidend wurde. Die *Opera comique* hat in Offenbach in einzelnen seiner Stücke wenigstens, wie in *Lecoq*, *Delibes* u. a., nennenswerthe Vertreter gefunden. In Deutschland beginnt erst in neuerer Zeit wieder erfolgreicher die Pflege der

komische Oper. Seit Lortzing's komischen Opern haben sich nur Nicolai's »Die lustigen Weiber von Windsor« dauernd auf dem Repertoir gehalten, und sie wandeln auch noch ausserdeutsche Wege.

Operntext (ital.: *Libretto;* franz.: *Paroles*) ist das, einer Oper zu Grunde liegende Gedicht. Man hatte sich lange Zeit daran gewöhnt, Stoff und Gedicht bei der Oper gering zu achten und die Musik als Hauptsache zu betrachten, und es ist das Verdienst Wagner's, das Unzulässige dieser Anschauung in neuerer Zeit gezeigt zu haben. Im vollendeten Kunstwerk müssen eben alle Theile den ästhetischen Sinn befriedigen. Wohl ist die Musik wie keine andere Kunst vermögend, uns so gefangen zu nehmen, dass die Interesselosigkeit des Stoffes oder die unkünstlerische Ausführung desselben im Gedicht nicht so fühlbar wird, allein diese besondere Empfänglichkeit für Musik hebt doch nicht die Nothwendigkeit der einheitlich kunstvollen Gestaltung der Oper auf, und diese verlangt, dass das Gedicht einen interessanten dramatischen Stoff und in künstlerischer Form behandelt. Ueber die Natur der Stoffe bringt schon der Artikel Oper die nöthigen Andeutungen. Dort ist gezeigt worden, dass nicht jeder dramatische Stoff auch für die Oper günstig ist; es sind nur solche zu wählen, bei denen die Musik auch wirklich einen Inhalt darzulegen gewinnt, der nicht nur und ausschliesslich in Worten, in Dekoration und Aktion zu erledigen ist; und hierbei mussten wir wieder noch die Stoffe in solche scheiden, welche für eine Bühnen-, und solche, die nur für oratorische Darstellung geeignet sind. Ein so gearteter Stoff aber, welcher der Musik zu erläutern und zu erörtern giebt, der zur psychologischen Charakterzeichnung der Musik bedarf, entbehrt auch schon des Interesses nicht mehr. Denn wo Charaktere sich entwickeln, da fehlt es in der Regel auch nicht an spannender Handlung, an interessanten Situationen. Indess muss der Librettodichter wie der dramatische Dichter darauf bedacht sein, dass das Interesse durch alle Akte hindurch nicht nur erhalten bleibt, sondern dass es sich steigert. Nichts ermüdet mehr, als Gleichmässigkeit, und wäre diese an sich noch so interessant; deshalb muss der Dichter auf Abwechselung, auf möglichst grosse Mannichfaltigkeit in Anordnung der Scenen bedacht sein. Das wird ihm natürlich wesentlich erleichtert, wenn er einen auch thatsächlich, nicht nur wie oben erwähnt psychologisch interessanten Stoff wählt. Historische Stoffe, oder Stoffe mit einem dem entsprechenden Hintergrunde, haben daher von vornherein immer das meiste Interesse für sich. Soll aber ein solcher Stoff auch wirklich nachhaltend interessiren, dann muss das Gedicht darauf bedacht sein, die ihm innewohnende Idee plastisch heraustreten zu lassen oder ihm eine solche geradezu einzuwirken. Wer nur die nackten Thatsachen auf die Bühne bringt, kann wohl augenblicklich, aber wird nicht nachhaltig anregend wirken.

Es sind dies die Anforderungen, die überhaupt an das dramatische Gedicht zu stellen sind, sie gelten auch für das Opernbuch im vollen Umfange. Ebenso muss dessen Ausführung in Versen durchaus nach den allgemein für das Drama gültigen Gesetzen erfolgen: es ist durchaus falsch, dass das, was zu schlecht ist, gesprochen zu werden, immer noch zum Singen gut genug sei; der Dichter darf sich bei einem Opernlibretto nur die Freiheit einer grösseren Mannichfaltigkeit der Versmaasse gestatten, da diese in der Musik überhaupt vielfach andere Darstellung gewinnen. Es kann hier nicht der Ort sein, eine Theorie dieser Versmaasse für die Oper zu geben, es müssen eben einige Andeutungen genügen. Wie der fünffüssige Jambus für die Tragödie das entsprechendste Versmaass geworden ist, so dürfte er auch für das Recitativ der ernsten Oper zu empfehlen sein. Wird er durchweg beibehalten, dann erscheint es zweckmässiger, den Reim einzuführen, namentlich bei den bestimmter heraustretenden lyrischen Stellen. Sonst ist es jedenfalls zweckmässiger, den Jambus nicht zu reimen und für alle Partien von besonderem Stimmungsgehalt, die dann besondere Tonformen ergeben, die lyrischen Maasse in möglichster Mannichfaltigkeit einzuführen. Für die komische Oper

erscheinen wie für das Lustspiel der Alexandriner oder der verfeinerte Knüttelvers am geeignetsten.

Ophicleïde, franz.: *Basse d'Harmonie*, jetzt ein Messingblasinstrument das seiner ganzen Natur nach sich als eine Contraposaune betrachten lässt. Ursprünglich aus dem Fagott hervorgegangen, war es zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Holzblasinstrument. In ersterer Gestalt häufig bei der österreichischen Musik vertreten, konnte dies Instrument, welches weit mensurirt, sechs Tonlöcher und vier Klappen hatte, wegen des starken, aber rauhen und dumpfen Tones bei geringer Passagenbeweglichkeit in unserer Militärmusik sich nicht recht einbürgern. Sie kommt in drei Arten vor, als: Bass-Ophicleïde, mit einem Umfange von drei Octaven (Contra-*B* chromatisch bis eingestrichen *a*), als Contrabass-Ophicleïde (eine Octave tiefer stehend), als Alt-Ophicleïde, welche in *Es* oder *F* steht, ebenfalls drei Octaven Umfang hat und im Violinschlüssel verzeichnet wird. Die Bass-Ophicleïde war und ist die gebräuchlichste. Th. R.

Opitz, Martin von Boberfeld, der Gründer der ersten schlesischen Dichterschule, der länger als ein Jahrhundert hindurch der Vater der Dichtkunst genannt wurde, ist am 23. Decbr. 1597 zu Bunzlau in Schlesien geboren, bezog dann 1614 das Magdalenaeum in Breslau, 1617 das Schönaichianum in Beuthen und wurde Hauslehrer beim Sohne des Tobias Scultetus. Hier schon schrieb er gegen die Vernachlässigung der deutschen Sprache und entschied sich für den Alexandriner als Mustervers, der seitdem auch für seine Zeit herrschend wurde. Noch in demselben Jahre bezog er die Universität Breslau und ging 1619 als Hauslehrer nach Heidelberg in das Haus des kurpfälzischen Geh. Raths von Lingelsheim. 1620 flüchtete er nach Holland, folgte 1622 einem Rufe des Fürsten Gabriel Bethlen nach Siebenbürgen an das neu gegründete Gymnasium zu Weissenburg; allein schon 1623 verliess er diese Stelle und wurde 1624 fürstl. Rath beim Herzog von Liegnitz und Brieg. In Wien, wohin er 1625 gereist war, wurde er für sein Trauergedicht auf den Tod des Erzherzogs Karl vom Kaiser Ferdinand III. eigenhändig gekrönt und 1628 in den Adelstand als: Martin Opitz von Boberfeld erhoben. Im August trat er dann in die Dienste des Burggrafen Karl Annibal von Dohna und lebte nach dessen Tode (1633) am Hofe zu Liegnitz und Brieg; ging später nach Danzig, wo er vom König Ladislaus von Polen zum Sekretär und Historiographen ernannt wurde. Hier starb er am 20. August 1639 an der Pest. Durch seine energischen Bestrebungen: die Formen der ausländischen Dichtung in correkter deutscher Sprache nachzubilden, wurde er auch für die Musik hochbedeutsam, welche in der Zeit begann, diese Formen in ihrer Weise nachzubilden. Ganz besonders einflussreich wurde er für die Entwickelung des Liedes von Hammerschmidt und Albert. Er schrieb auch die erste deutsche Oper: »Dafne«, die von Heinrich Schütz componirt wurde. Dass der Text von ihm nicht nur übersetzt war, zeigt der Titel, auf dem ausdrücklich steht: »Auss mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Opitzen 1627«. Seine Tragödie »Judith« (1635) war mit Chören durchwebt.

Oraffi, Pietro Marcellino, Componist des 17. Jahrhunderts, liess in Venedig mehrere seiner Arbeiten drucken, als: *»Concerti sacri«* (Venedig, 1640); *»Musiche per Congregatione altro luogo die honesta«, Ricreatione e* 3, 4, 5 *voci.*

Oratorium. In dem Artikel Oper konnten über das Verhältniss dieser Form zum Oratorium schon nähere Andeutungen gegeben werden. Dort wurde bereits gezeigt, dass es Stoffe giebt, welche durchaus ihre Beziehungen zur äusseren endlichen Welt verlieren müssen, damit sie auf den ihrer würdigen idealen Standpunkt zu stehen kommen, auf dem allein sie ihrer ursprünglichen Bedeutung würdig zur Anschauung gelangen können. Es wurde dort bereits angedeutet: dass die Phantasie gern die aussergewöhnlichen Menschen loslöst von allen kleinlicheren Verhältnissen ihrer irdischen Existenz. So entstand dem griechischen Volk die Welt der Heroen, die christliche Phantasie entrückte nicht nur den Gründer der christlichen Kirche, sondern auch die grosse Zahl

der hervorragendsten Stützen derselben der irdischen Welt, indem sie alle mit dem Scheine des Wunderbaren umgab, und die Sage bemächtigte sich zur Zeit der unmittelbaren Schaffensthätigkeit der Volksphantasie mit Eifer der hervorragenden Helden und Ereignisse, um sie auch dadurch zu aussergewöhnlichen Erscheinungen zu machen, dass sie dieselben der Welt der Wirklichkeit entzieht. Für diese, in der Phantasie gestaltete oder umgestaltete Welt wird das Oratorium die rechte, entsprechende Form der Darstellung. »Die schöne Melusine« — »Der Zauberer Merlin« — »Das Mährchen von den sieben Raben« — »Paradies und Peri« u. s. w. lassen sich auch für die Bühne bearbeiten, aber sie verlieren dadurch immer nothwendig ein gut Theil ihres ursprünglichen poetischen Zaubers. Die raffinirteste Dekorationskunst vermag nicht die zwischen Wirklichkeit und Traum gesetzten Grenzen zu verwischen, welche die Phantasie mit Leichtigkeit überspringt. Es ist daher weit entsprechender, diese sagenhaften Stoffe auch nur für die Phantasie künstlerisch zu verarbeiten, in der Form des Oratoriums.

Aus ähnlichem Grunde und nicht als religiöse Stoffe sind die der Bibel und der heiligen Geschichte entlehnten gleichfalls entsprechender für das Oratorium, als für die Bühne zu bearbeiten. Diese haben meist eine so grosse welthistorische Bedeutung, dass man sie sich gar nicht anders denken kann, als in so ausgebreiteter Beziehung zur gesammten Welt, dass dagegen selbst die imposanteste Theaterwirklichkeit zum Zerrbilde wird. Dramatische Stoffe wie »Moses« oder »Samson«, »Elias« oder »Paulus«, »Judas Makkabäus« oder »Josua« sind nur innerlich anzuschauen und können recht wohl jedes äusseren Apparats entbehren. Wohl hat man sogar die Lebens- und Todesgeschichte Jesu Christi als Stoff für das Drama behandelt, und das Ober-Ammergauer Passionsspiel hat bisher auf den grössten Theil des Publikums den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen; aber einmal ist die Darstellung eine so imposante, wie sie kaum irgend ein Theater noch zum zweiten Mal gewähren kann, und auch in ihr ist das welterlösende Moment der ganzen Tragödie kaum angedeutet; es wird uns nur der Dulder vorgeführt und nicht der welterlösende Heiland, als welchen ihn uns das Oratorium und speciell die Passionsmusik vorführt, der für uns gestorben ist, auf dass wir Friede hätten.

In den Stoffen des alten Testaments bildet das Volk durchweg einen wichtigen Faktor der ganzen Entwickelung; und dies uns in einer Bühnenvorstellung vollständig vorzuführen, wird auch mit allen Massen, die überhaupt hier zu entwickeln sind, niemals ganz gelingen, während auch der kleinste Sängerchor im Oratorium es würdig zu repräsentiren vermag; dort von der Bühne herab soll es in seiner leiblichen Wesenheit erscheinen, hier im Oratorium nur in seiner Denk- und Empfindungsweise, und diese ist im einfachen, mit wenig Sängern auszuführenden Chorgesange verkörpert. Damit ist zugleich angedeutet, dass der Antheil, den die Musik beim Oratorium gewinnt, viel bedeutender ist, als bei der Oper. Diese legt einen nicht unbedeutenden Theil nach aussen, in die Schaustellung. Sie lässt die Handlung auch äusserlich vor sich gehen und die Musik ist dadurch auf den schlagendsten Ausdruck angewiesen, namentlich in den Chören. Das Oratorium dagegen wirkt ausschliesslich durch Poesie und Musik und überwiegend durch die letztere. Es stellt den ganzen dramatischen Verlauf nur in den psychologischen Processen dar, alles an ihm ist Stimmung und überall verlangt es Ausbreitung und Vertiefung derselben. Dies Streben findet im Chor die wirksamste Unterstützung, daher gewinnt er eine, alles andere überwiegende Bedeutung im Oratorium. Wie oben erwähnt, wird namentlich in den alttestamentlichen Stoffen das Volk vielfach Träger der Handlung und damit erlangte natürlich der, das Volk vertretende Chor hochdramatische Bedeutung. Daneben aber gewinnen in ihm die Situationen eine sorgfältige Motivirung, eine mächtige Stütze der stetigen Entwickelung und zugleich energischen Abschluss, indem er, alles Vergangene resumirend, die gewonnene Stimmung in echt menschlich freier Weise fixirt und so den Boden

für die weitere Entwickelung bestimmt. Daher erscheint er auch im Oratorium in viel grösserer Mannichfaltigkeit, in allen Formen vom einfachsten Liede bis zum künstlichen Kanon und zur weit ausgeführten Doppel- oder Tripelfuge. Zugleich kommen auch die übrigen Formen zu höherer Bedeutung. Weil das Oratorium den ganzen Verlauf nur für die Phantasie darstellt, ohne die Hebel und Hülfsmittel der äusseren, nur mit den Mitteln der musikalischen Darstellung, so muss sie diese in weit erhöhtem Maasse anwenden, sie muss viel umständlicher werden, sich viel breiter ausdehnen, um der Phantasie und der Empfindung Zeit zu gewähren, sich zu vertiefen. Recitativ und Arie erscheinen daher in erweiterter Form, als bei der Oper; nicht weniger die Ensemblesätze, und als ein besonders mächtiges Mittel, auf die Empfindung zu wirken, werden der Choral und die aus ihm entspringenden Formen mit eingeführt.

Besonders reiche Verwendung findet auch die Instrumentalmusik. Von ihrem Vermögen, zu illustriren und zu interpretiren, muss natürlich das Oratorium den ausgedehntesten Gebrauch machen. Sie ist ja vorzüglich geeignet, die Phantasie, an welche sich das Oratorium vorwiegend wendet, in Fluss zu bringen, und sie thut das in Vor-, Zwischen- und Nachspielen, in charakteristischen Begleitungen und in selbständigen Instrumentalsätzen in ausgedehntem Maasse. Tonmalereien, die bei der Oper meist überflüssig sind, weil den erzielten Effekt in der Regel Dekoration und Aktion leichter erreichen, werden beim Oratorium zur absoluten Nothwendigkeit. Die einzelnen Tonbilder, in die es zerfällt, müssen viel weiter ausgeführt werden und dabei hilft die Instrumentalmusik wesentlich mit. Aus diesem Bestreben der möglichst reichen Darstellung der einzelnen Stimmungen ging die Coloratur-Arie hervor, die Händel und Seb. Bach in ihren Oratorien resp. Passionen und Cantaten häufig anwenden. Das Verlangen nach vollständig erschöpfendem und glänzendem Ausdruck der Stimmung treibt auch die Singstimme noch über den entwickelten melodischen, zu reich figurirtem Gesange, und es ist nur ein Zeichen unserer nüchternen Auffassung, dass wir auch in solchen Fällen die Coloratur principiell vermeiden.

Wie oben erwähnt, finden namentlich Kanon und Fuge im Oratorium eine, ihrem innersten Wesen entsprechende Verwendung. Das Princip dieser Formen, nach welchem derselbe Satz, der Kerngehalt des Ganzen, immer wieder, aber in fortwährend veränderter Beleuchtung und in vielfach versetzten Beziehungen erscheint, macht namentlich die Fuge zu einer Form, die bei plastischer Anschaulichkeit Tiefe und Kraft der Charakteristik zulässt. Daher finden die ewigen Wahrheiten, wie sie der Chor im Oratorium oft auszusprechen übernimmt, in dieser Form treffenden und erschöpfenden Ausdruck, und weil sie die einzelnen Stimmen individualisirt und in grosser Freiheit entfaltet, wird der Chor zugleich dramatisch belebt, gewaltig überzeugend und hinreissend. Eine ähnliche Bedeutung erlangten die kanonischen Formen und die des strengen, künstlichen Contrapunkts für die mehrstimmigen Solo- und Ensemblesätze im Oratorium. Nach alledem ist der Kreis der Stoffe für oratorische Darstellung ebenso wenig erschöpft, wie der für die Oper. Selbst das alte Testament giebt noch in einzelnen seiner hervorragendsten, gottbegeisterten Männer und Frauen Gelegenheit, ein Stück Geschichte des Volkes Gottes oratorisch darzustellen. Unerschöpft ist ferner noch der Schatz der christlichen Geschichte und Legende. Wie dann weiterhin auch die Sage in den Kreis des Oratoriums gehört, wurde schon erwähnt. Kaum dürfte ein grösserer Abschnitt unserer Geschichte ohne historische Ereignisse oder darauf bezügliche Sagen sein, die nicht den Stoff zu oratorischen Darstellungen der jene Zeit bewegenden Mächte böten. Hierauf muss das Hauptgewicht gelegt werden. Wir verlangen vom Oratorium nicht nur nach einer dramatischen Begebenheit, sondern vor allem nach der, in dieser verkörperten Idee.

Oratorium (Geschichte). Ihren Ursprung hatte diese Form in jenen geistlichen Schauspielen, welche im dreizehnten Jahrhundert in allen Ländern,

in denen das christliche Bekenntniss festen Boden gefasst hatte, in grosser Zahl entstanden und aufgeführt wurden, und bei denen die Musik bereits entscheidenden Antheil gewann. Es waren rituale Kirchengesänge und die von der Kirche acceptirten Sequenzen, welche dabei gesungen wurden und auch andere Weisen, von denen wir annehmen dürfen, dass sie eigens für das betreffende geistliche Spiel erfunden wurden. Nach den uns erhaltenen Werken dieser Gattung aus dem 13. und 14. Jahrhundert war dieser Antheil, den der Gesang hierbei nahm, so lange er noch einstimmig ausgeübt wurde, viel bedeutender, als in späterer Zeit, nach der Ausbildung der Mehrstimmigkeit. In den meisten aus dieser früheren Zeit erhaltenen derartigen Spielen*) wurde auch der Dialog gesungen, wenigstens in der Weise des Liturgen recitirt. Als dann das Volk sich mehr an diesen Spielen betheiligte, wich der gesungene Dialog dem gesprochenen und der Gesang wurde überhaupt auf wenige mehrstimmige Chorgesänge, meist Choräle beschränkt.

Eine mehr kunstmässige Pflege gewann diese Form erst im Ausgange des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts. In der, durch Philipp Neri (s. d.) 1558 errichteten und 1575 bestätigten »*Congregazione dell' oratorio*« wurden fleissig Gesangaufführungen veranstaltet und der Orden wurde so die erste mehr künstlerische Pflanzstätte der Form, welche nach ihm Oratorium genannt wurde. Joannes Annimuccia, Palestrina, Johann Maria Nanino, Felix Annerio, Luca Marenzio u. A. waren für den Verein thätig. Auch jene, für Erweckung der alten gesungenen Tragödie, thätigen Florentiner bemächtigten sich dieser Form und im Februar 1600 wurde auf einer, in der Kirche Maria in Valicella errichteten Bühne das geistliche Musikdrama »*L'anima ed il corpo*« von Emilio del Cavaliere in Musik gesetzt, aufgeführt, bei dem wieder der Dialog gesungen und mit eingestreuten Chören unterbrochen wurde. Von wesentlichem Einfluss für die Weiterbildung der Form wurde natürlich die Entwickelung des einstimmigen Gesanges. Auch die religiöse Musik folgte dem angeregten Zuge nach selbständiger Entfaltung; es entstand das geistliche Concert und dies, wie die ein- und zweistimmigen Gesänge von Ottavio Durante (1608), »*Motette passaggiati ad una voce*« von Kapsberger (1612) und die ähnlichen Werke von Claudio Sarracini, Giov. Battista da Gagliano, Filippo Vitali u. A. sind alle Vorarbeiten für das religiöse musikalische Drama.

Von Claudio Sarracini erschien 1620 eine Sammlung von Gesängen: »*Seconde e terze musiche*«, die unter anderm auch ein Werk von grösserem Umfange enthält: »*Christo smarrito*«, die Klage der Maria über den vermissten Knaben Jesu und ihre Freude über sein Wiederfinden im Tempel, welcher dann Joseph und der Jesusknabe zu einem dreistimmigen Schlussgesange sich zugesellen. Die Improperia wurden von G. B. da Gagliano zu einer Art Passion zusammengestellt; Gesänge der Hirten, Duette und Chöre, mit Ritornellen durchflochten, wurden zu einer Art Weihnachtsoratorium verbunden. Aehnliche Werke veröffentlichten (1647, 1649, 1650 zu Rom und Venedig) Florido und Antonio Paggioli, zu denen zwanzig Meister, wie Abbatini, Orazio Benevoli, Silvestro Durante, Franz. Foggia, Giacomo Carissimi, Beiträge lieferten. Von letzterem sind zwei ausgeführtere musikalische Dramen: »Das Urtheil Salomonis« und »Jeptha« bekannt geworden, die im Ausdruck alle die erwähnten überragen und schon als Oratorien gelten können. Dass noch in diesem Jahrhundert dieser Name für das geistliche musikalische Drama angewendet wurde, erfahren wir durch Burney, der in seiner Musikgeschichte Proben mittheilt aus Franc. Federici: »*Oratorio di santa Christina, con strom*« und »*Santa Catharina di Siena a 5 voci, con strom*«. Dass das Oratorium in Italien nicht zu höherer Blüthe gelangt, ist nur aus der Vernachlässigung, welche der Chorgesang hier allmälig erfuhr, zu erklären. Weil das Oratorium der äusseren Hebel der theatralischen Darstellung entbehrt, so muss die Musik entscheiden-

*) Siehe Coussemaker „Drames liturgiques du moyen âge" (Rennes, 1860).

deren Antheil gewinnen. Sie stellt uns in einzelnen, innerlich zusammenhängenden Bildern das ganze grosse Ereigniss, das dem Oratorium zu Grunde liegt, vor. Die ersten Meister des neuen dramatischen Stils versuchten dies zunächst in Monologen und Wechselreden, sie vernachlässigten allmälig aber dabei den Chor und erreichten dadurch allerdings eine gewisse Leidenschaftlichkeit und Gewalt des Ausdrucks. Für die Oper war diese Richtung entscheidend und fördernd; allein das Oratorium verlangt eine weite Betheiligung des Chors und diese wurde in Italien seit Johann Gabrieli nur noch von wenigen Italienern, wie Scarlatti, Leo und Jomelli gefördert.

In Deutschland dagegen wurde der Chorgesang unter dem Einfluss der Monodie in eine neue Entwickelungsphase und dadurch zu neuer Blüthe geführt und diese wurde wiederum für das Oratorium äusserst fruchtbringend. Hier bezeichnete man noch mit Oratorio die lateinischen Schulkomödien, mit deren Darstellungen Schulfeierlichkeiten besonders glanzvoll ausgestattet wurden, wie wir aus der »Relation von dem herrlichen Actu Oratorio, welcher zu Coburgk den 14. Juni dieses Jahres 1630 im Collegio daselbsten etc. ist gehalten worden*). Die Musik betheiligte sich nur an den *Interscenia*, den Zwischenakten, die in ziemlich derber Weise ausgeführt sind. Mit besonderem Fleiss wurden in Deutschland die sogenannten Passionen gepflegt, und zwar in der einfachsten Weise; die Leidensgeschichte wurde in Wechselchören nach den Worten der heiligen Schrift recitirt und die Personen traten in selbständiger Weise auf. Diese Form fand namentlich in Heinrich Schütz den ersten bedeutsameren Bildner. Auch die »Geschichte der Auferstehung des Herrn« behandelt er so: ein sechsstimmiger Chor beginnt mit dem üblichen Introitus: »Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird«. Darauf beginnt der Evangelist seinen Bericht in der Weise der kirchlichen Intonationen vorzutragen und die handelnden Personen: der Herr, die Engel, Magdalena, einzelne Jünger u. s. w. treten selbständig auf, in mehr concertirend gehaltenen Sätzen, ein-, zwei- oder mehrstimmig, je nach der Anzahl der eingeführten Personen. Ein sechsstimmiger Chor der elf Jünger schliesst die erste Hälfte. Die andere Hälfte ist dem entsprechend gehalten. Mit grosser dramatischer Kraft sind dann die vier Passionen behandelt, die der Meister 1666 in seinem 87. Jahre schrieb. Mit diesen Arbeiten ist die Form der Passionen und des Oratoriums festgestellt und sie wurde nur erweitert durch den Hinzutritt der Instrumentalmusik. Die Passionen von Schütz sind ohne Begleitung; er schloss sich nach der älteren Weise den lateinischen Passionen, die in »*Liber decimus Passiones dominice*« (Paris, 1534) gesammelt, oder denen von Cellarius, Ducis, Eckel, Galliculus, Isaac, Obrecht, Cyprian de Rore, Lassus, an. Mit der wachsenden Ausbildung der begleiteten Arie wurde auch diese im Oratorium und den Passionen eingeführt und beide Formen erlangten dadurch höhere künstlerische Bedeutung und in der grösseren Treue, welche der Ausdruck erreichen konnte und der grösseren Mannichfaltigkeit, in welcher jetzt das Drama darzustellen ist, auch ungleich grössere Wirkung. Hier sind Joh. Georg Ahle und Wolfgang Karl Briegel zu nennen, welche die Arienform selbständig pflegten, mit durchschlagendem Erfolge.

Von hier aus nun war der letzte Schritt, alle die vereinzelten Momente künstlerischer Darstellung auf grosse geschichtliche Ereignisse anzuwenden und demgemäss die einzelnen Partien grossartiger zu gestalten, leicht gethan und den Anfängen hierzu begegnen wir noch im Ausgange dieses Jahrhunderts bei Johann Sebastiani (1622 geboren), der 1672: »Das Leyden vnd Sterben unsers HERRn vnd Heylandes Jesu Christi in eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen nebst dem *Bass continuo* gesezet« veröffentlichte. Die sechs spielenden Stimmen sind 2 Violinen und 4 Violen, denen noch der *Bassus continuo* nebst einer Orgel und anderen subtilen In-

*) Siehe Reissmann „Allgemeine Musikgeschichte“, Bd. II p. 172.

strumenten als Lauten, Theorben, Violinen da Gamba oder da Braccia beigefügt sind. Es ist dies jedenfalls die erste Passion mit Instrumentalbegleitung. Unzweifelhaft wurden diese Passionen, wie auch die lateinischen und wahrscheinlich auch die einzelnen erwähnten biblischen Scenen von Carissimi, Schütz u. s. w. nicht »agiret«, sondern nur gesungen und so ist nur zu verwundern, dass jener Meister, welcher der Form des Oratoriums die höchste künstlerische Gestalt gab, erst durch die äussere Nothwendigkeit gezwungen werden musste, auf die theatralische Darstellung der Oratorien zu verzichten, für welche noch seine ersten: »Esther«, »Deborah«, »Athalia« berechnet waren. Erst mit jenen späteren gewaltigen Werken, die nur auf die Wirkung durch Musik berechnet sind: »Israel in Aegypten« (1738), »Saul« (1740), »Messias« (1741), Samson (1742), Judas Makkabäus (1746) und Josua (1747) schuf er die unvergänglichen Meisterwerke als Muster der Form.

Händel giebt hierbei auch keins der Mittel der italienischen Oper auf; er erweitert sie vielmehr und erfüllt ihre breiten Formen, die er auch auf den Chor überträgt, mit seinem gewaltigen, von den Wunderthaten der alten Geschichte erfüllten Geist, wozu ihn seine Herrschaft über den Contrapunkt vollständig befähigte. Frei von den Hebeln der äusseren Darstellung: Dekoration und Aktion, ist die Handlung nur geistig bewegt, sie entwickelt sich nur nach ihrem innern Verlauf, in psychologischen Processen, an deren lebendiger, unmittelbarer Darstellung die Tonkunst den lebhaftesten Antheil nimmt und was sie hier vermag, das hat Händel in solchem Umfange, in solcher Meisterschaft zuerst gezeigt. Das Begriffliche der Sprache hat ihm nur so weit Bedeutung, als es nothwendig ist, die Empfindung an den Gegenstand zu binden, dann aber schafft er, unabhängig von ihm nur im Anschauen und Anschluss an die Situation, Tonbilder, die den ganzen dramatischen Verlauf nur auf sich selbst bezogen, zu unmittelbarer, erschöpfender Anschauung bringen und die, weil sie nicht schnell an uns vorüberziehen, uns Zeit gewähren, sich in sie zu vertiefen. Das aber ist die einzige Form, in welcher uns die alte heilige Geschichte vorgeführt werden kann. Alle Versuche, uns in Kostüm und Dekorationen durch die Zeiten der Herrlichkeit wie der Schmach des jüdischen Volks zu führen, mussten an der Unmöglichkeit der Darstellung scheitern. Die imposanteste Theaterwirklichkeit muss aber, nach der Grösse des Stoffes gemessen, nothwendig zur Carrikatur werden.

Die Grösse der Anschauung und die Sicherheit der Ausführung, die zu einer solchen Darstellung gehört, hat Händel entschieden durch seine langjährige Thätigkeit innerhalb der italienischen Oper sich angeeignet. Die nur im Grossen gestaltende Technik derselben musste hier gleichfalls vorwiegend zur Anwendung kommen und sie namentlich befähigt ihn, verbunden mit seiner contrapunktischen Fertigkeit, die wunderbaren Chöre in solcher Allgewalt hinzustellen, wie sie seine Stoffe erforderten. Schon das erste der grossen Oratorien »Israel in Aegypten« zeigt diese Meisterschaft im wunderbarsten Lichte. Hier liegt der ganze Schwerpunkt nur im Chor. Neben zwanzig Chören und einigen verbindenden Recitativen zählt es im ersten Theil nur eine einzige Arie, im zweiten Theil drei Duette und drei Arien. Das Volk Gottes, von dessen Geschichte uns ein Theil vorgeführt wird, bildet den einzigen Träger derselben und keine andere Person, selbst nicht Moses, indem sich dieser Zeitraum jüdischer Geschichte personificiren liess, tritt selbsthandelnd oder auch nur selbstredend heraus. Auch Moses ist nur das willen- und thatenlose Werkzeug in der Hand Gottes und der Auszug der Kinder Israel eine Reihe von Wundern, die uns nur in den gewaltigsten Formen des Chors erzählt werden konnten. Im »Samson«, »Judas Makkabäus« und »Josua« nimmt der Kampf des israelitischen Volkes eine mehr persönliche Gestalt an und es treten die einzelnen Personen selbstredend und selbstthätig hervor. Aber auch sie erheben sich nur auf dem Grunde des Volksbewusstseins, und der Chor behält noch seine grosse Bedeutung, aber daneben gewinnen auch die Soloformen weiteste

und tiefgreifendste Verwendung. Sie werden zur trefflichen Charakteristik der handelnden oder leidenden Persönlichkeiten angewendet und zwar meist so dramatisch wahr, wie kaum je in einer Oper jener Zeit. Selbst die, welche noch unter dem Druck des alten Formalismus leiden, sind durch ihre gewaltigen Gefühlsaccente zu zwingendem Ausdruck gesteigert. Es gilt dies namentlich vom »Samson«, dem Oratorium, das so hoch dramatisch nur ein Meister zu schreiben vermochte, der den gesammten Ausdruck der Oper beherrschte. Wie Händel gewöhnt war alles im Grossen, in seinen welthistorischen Beziehungen aufzufassen, so auch den »Messias« und er unterscheidet sich darin wesentlich von seinem grossen Zeitgenossen Joh. Seb. Bach, der denselben Stoff behandelt, aber reflektirt in seinem innig gläubigen Gemüth. Wie Händel dem Oratorium, so gab Bach der Passion die höchste künstlerische Form und während jener eine Reihe Nachahmer fand, steht dieser noch vereinsamt auf der unerreichbaren Höhe seiner Meisterschaft (s. Passion). Neben diesen kommen die der weiteren Zeitgenossen, Mattheson, Keiser und Telemann, nicht in Betracht.

Joseph Haydn hatte mit seinen beiden, in oratorischer Weise behandelten grossen Werken: »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten« zwei Stoffe gefunden, die so recht seiner Individualität entsprachen; diese geniale und naive Malerei, die Schilderung der bunten Lust in Wald und Flur waren seine eigenste Domaine. Beethoven hat weniger in seinem Oratorium »Christus am Oelberge«, als vielmehr in seiner grossen Messe die oratorische Form gefördert. Die Bestrebungen der kleineren Meister, wie Mühling, Friedrich Schneider oder Bernhard Klein konnten nur zeitliche Bedeutung gewinnen und selbst die Oratorien von Louis Spohr vermochten nicht, seinen Namen zu überdauern. Karl Löwe gewann insofern höhere Bedeutung, als er aus dem beschränkten Kreis der biblischen Stoffe heraustrat und »Die Siebenschläfer«, »Johann Huss«, neben »Die Apostel« von Philippi oder »Die eherne Schlange« componirte. Um nachhaltigeren Einfluss zu gewinnen, musste er seine Aufgabe tiefer erfassen und ausführen als er es that; so ernst wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, der in seinen Oratorien »Paulus« und »Elias« das gesammte religiöse Empfinden unserer Zeit in plastischen grossen Formen zu gestalten wusste, und damit bedeutende Erfolge erzielte. Nachhaltiger dürfte Robert Schumann wirken, der in seinem oratorischen Werke »Das Paradies und die Peri«, das wohl bedeutendste Werk der Romantik schuf. Seitdem wird die Form nach allen Seiten weiter zu führen versucht. Die Bibel und die heilige Geschichte geben eben so ihre Stoffe wie die Sage und Legende und bei der Unerschöpflichkeit derselben dürfte auch dem Oratorium noch eine reiche Geschichte erwachsen.

Orazio, mit dem Beinamen *Oraziello dell' Arpa*, bedeutender Harfenvirtuos, lebte zur Zeit Frescobaldi's und von 1620 bis 1640 in Rom. Seine Zeitgenossen erwähnen ihn als eines bedeutenden Künstlers auf seinem Instrument, namentlich Pietro della Valle (*»Della musica dell' et à mostra«*, im zweiten Bande S. 254 des Werkes von J. B. Doni).

Orchester (franz. und engl. *Orchestre*). Wir bezeichnen damit gewöhnlich die Vereinigung von Blas-, Streich- und Schlaginstrumenten zu einem einheitlichen Klangkörper. Ausnahmsweise spricht man auch wohl von einem Streichorchester oder einem Blasorchester und meint eben nur einen Chor des ganzen Orchesters. Zum vollen Orchester gehören die Holz- und Messingblasinstrumente, die Streichinstrumente und die Schlaginstrumente als: Pauke, grosse Trommel, Triangel, Becken u. s. w. Die Harfe rechnet man nicht mehr dazu, obgleich sie häufig dabei in Anwendung kommt. Die Streichinstrumente bilden den Hauptchor des ganzen Orchesters, weil sie grösste Beweglichkeit entwickeln, technische Schwierigkeiten leichter überwinden als die übrigen Instrumente und sich zugleich leichter mit allen anderen Instrumenten verbinden und mit fremden Klängen vermischen lassen. Sie sind in

der Regel gegenwärtig in vier Gattungen in Anwendung, als Violine (auch Geige genannt), Viola (auch Bratsche genannt), Violoncello (Cello) und Contrabass. Die Geige ist wiederum dabei doppelt vertreten, als erste und zweite Geige, die letztere wird hinzugezogen, um den weiten Raum auszufüllen, welcher entsteht, wenn erste Geige und Bratsche in ihren wirksamen Lagen beschäftigt sind. Weil ferner der Klang der Blasinstrumente voller und weittragender ist, als der der Streichinstrumente, so werden diese in mehrfacher Besetzung angewendet. Soll ein möglichst einheitlicher Klang erzielt werden, so darf ein grosses Orchester mit allen Blas- und Schlaginstrumenten kaum weniger als 10 bis 12 erste und ebensoviel zweite Geigen, sechs Violen und ebensoviel Celli und fünf Contrabässe haben. Je mehr der Chor der Saiteninstrumente zum Orchesterklange von seinem Klange beisteuert, desto intensiver wird die Wirkung sein. Die Forderung einer zahlreichen Besetzung der Streichinstrumente wird aber auch noch dadurch unterstützt, dass sie, wie erwähnt, den Hauptchor bilden, den man im Allgemeinen mit den wesentlichsten Theilen der Composition betraut.

Unsere alten Meister der Instrumentation begnügten sich bei der Zusammenstellung der Rohrblasinstrumente in der Regel mit zwei Flöten, zwei Oboen und (häufig auch »oder«) zwei Clarinetten und zwei Fagotten, denen sie in aussergewöhnlichen Fällen noch einen Contrafagott zugaben. Diese Zusammenstellung ist eine Reminiscenz an die Entwickelung des Orchesters aus dem vierstimmigen Chor. Den melodieführenden Stimmen Flöte, Oboe und Clarinette wurde noch ein zweites gleiches Instrument beigegeben, damit jedes mit den Fagotten einen Chor für sich ergiebt. Dem entspricht auch die Führung dieser Instrumente, die immer an die Polyphonie des Gesanges erinnert. Immer macht sich das Bestreben geltend, jedes Instrument, selbst die zweiten möglichst selbständig zu führen. Die neuere Zeit und namentlich die, durch die Romantik bestimmte Richtung ist vielfach davon abgewichen, sie führt die Flöten dreifach ein, giebt den Oboen noch engl. Horn bei, den Clarinetten die Bassclarinette und den Fagotten das Contrafagott, so dass jede einzelne dieser Instrumentengattungen einen einheitlichen Chor bildet. Während beim alten Orchester jedem Instrument noch ein anderes: den Flöten eine Oboe oder eine Clarinette, den Oboen eine Flöte oder Clarinette oder Fagott beigegeben werden muss, um einen Dreiklang auszuführen, ist ein solcher mit jeder dieser, in drei Exemplaren vorhandenen Instrumentenart auszuführen und das Klangvermögen des Orchesters wird dadurch ausserordentlich bereichert. Allein der Reichthum an berückenden Klängen vermag doch nicht die Einbusse zu ersetzen, den das Orchester an polyphoner Führung und damit an ideellem Gehalt verliert. Bei der Mischung des Chors der Rohrblasinstrumente mit den Streichinstrumenten, kann jeder als Hauptchor auftreten, während der andere nur ausfüllend eingeführt ist. In der Regel ist natürlich, wie erwähnt, der Chor der Streichinstrumente der Hauptchor und der der Blasinstrumente tritt verstärkend oder ausfüllend hinzu, aber der umgekehrte Fall ist auch nicht selten, dass die Blasinstrumente zeitweis als Hauptchor auftreten und die Streichinstrumente als Füllstimmen hinzukommen. Ebenso ist oft ein charakteristischer Wechsel geboten, der bald den einen, bald den anderen als Hauptchor oder als füllend erscheinen lässt. Dass ferner auch einzelne Stimmen des einen, mit den ganzen oder einzelnen Stimmen des anderen Chors sich verbinden können, ist selbstverständlich.

Als dritter Chor tritt dann zum ganzen Orchester der Chor der Messinginstrumente: die Hörner, Trompeten, Posaunen und die ungewöhnlicheren: Tuba, Bombardon u. s. w. hinzu. Im alten Orchester wurden diese Instrumente meist nur als Füllstimmen angewendet und zwar zwei Hörner (seltener drei), zwei Trompeten und drei Posaunen. Das moderne Orchester hat die Hörner und Trompeten vermehrt; die Hörner auf mindestens vier, die Trompeten auf mindestens drei. In besonderen Fällen werden sechs auch acht Hörner

und eine noch höhere Anzahl Trompeten verwendet. Mehr noch wie bei der oben erwähnten Vermehrung der Rohrblasinstrumente gilt hier, dass sie wohl das Klangvermögen des Orchesters vermehren, nicht aber eigentlich sein Ausdrucksvermögen. Es ist mehr ein materielles Anwachsen der Mittel, deren Aufwand durch den dadurch erreichten Erfolg kaum gerechtfertigt erscheint. Es ist bekannt, dass jedes dieser Instrumente einen besonderen Chor bilden kann; dass Trompeten mit Pauken gemischt einen festlichen Aufzug ergeben, dass ein Hornquartett einen Männerchor und ein Posaunenquartett einen gemischten Chor vertritt. Trompeten, Hörner und Posaunen aber ergeben in verschiedenen Zusammensetzungen ein in sich abgeschlossenes Militärorchester (s. d.). Mit den Rohrblasinstrumenten vereinigt bilden sie die Harmoniemusik. Sie bringen zu dem, mehr luftigen weichen Klange der Rohrblasinstrumente den stärkeren, mächtiger wirkenden Messingklang. Der Hornklang nur ist weniger hell und wirkt daher abdämpfend auf die Rohrbläser; in diesem Sinne verwendet man ihn auch mit Trompeten und Posaunen gemischt, deren Klänge er gleichfalls mässigt, so dass sie leichter mit den Rohrbläsern sich vermischen. Wird die Blechmusik oder Harmoniemusik selbständig, zur Militärmusik oder zu Musik bei öffentlichen Aufzügen angewendet, so werden die melodieführenden Instrumente, die Flöten, Oboen und Clarinetten oder Trompeten (Cornetts) u. s. w. nicht nur in verschiedenen Arten und Stimmungen, sondern auch in mehrfacher Besetzung angewendet.

Für das volle Orchester wird natürlich der Blechklang von noch grösserer Bedeutung. Wohl hat der Streicherchor schon eine grössere Mannichfaltigkeit des Klanges und in den besonderen Stricharten auch schärfere und charakteristisch wirkende Klänge, und auch einzelne Blasinstrumente, wie die Oboen, bringen solche herbei, aber der schmetternde Messingklang ist doch für das grosse Orchester namentlich in Tuttistellen von besonderer Wichtigkeit. Dabei wird der gedämpfte Messingklang zu ebenso erschütternder wie wunderbar aufund anregender Wirkung benutzt. Vorwiegend ist im vollen Orchester der Chor der Messinginstrumente nur als Füllstimmen zu brauchen; doch kann er ebenso gut als Hauptchor verwendet werden, zu dem dann die anderen, der Chor der Streichinstrumente wie der, der Rohrblasinstrumente, die Füllstimmen liefern. Viel häufiger werden die Messinginstrumente indessen angewendet, um einem, von Rohrbläsern und Streichinstrumenten ausgeführten Satz eine besondere Färbung zu geben. Zur Vervollständigung des Orchesters gehören dann die Schlaginstrumente, von denen nur die Pauken noch mit bestimmten Tönen, und oft sehr wesentlich, Antheil auch an der künstlerischen Gestaltung nehmen, während die anderen: die grosse Trommel *(gran tamburo)*, die Roulliertrommel *(tamburo rullante)*, die Militärtrommel *(tamburo militare)*, der Triangel *(Triangulo)*, die Becken *(piatti, cinelli, bacinelli)* und das Tamtam nur den Schall verstärken und höchstens den Rhythmus eindringlicher markiren.

Unser Orchester in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung ist das Produkt einer mehr als 200jährigen Entwickelung. Obwohl die Völker der vorchristlichen Welt einzelne Instrumente in grosser Vollkommenheit ausgebildet hatten, vermochten sie doch nicht, diese zu einem Orchester zusammenzufassen, und auch unter dem Einfluss des Christenthums begann erst die Entwickelung der Instrumentalmusik, als bereits die Vocalmusik ihre erste Blüthe hinter sich hatte, im 16. Jahrhundert. Das 15. Jahrhundert hat für die Vervollkommnung der einzelnen Instrumente: der Streichinstrumente, der Holzblasinstrumente: der Flöten, der Schalmeyen, wie der Trompeten, Hörner und Posaunen ausserordentlich viel gethan, und so begann man mit der selbständigeren Verwendung derselben. Dies geschah im engsten Anschluss an das Vocale. Die Geigen wurden ebenso wie Flöten und die anderen Instrumente in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen oder in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassflöten geschieden, und man verwendete jeden Instrumentenchor so.

dass man die betreffenden Stimmen eines Vocalchors durch die entsprechenden Instrumente besetzte. Im 17. Jahrhundert werden diese Chöre dann schon gemischt, aber nur so, dass man sie verband, aber nicht die Instrumente verschiedener Chöre zu einem neuen Chor zu mischen versuchte. Zu Prätorius' Zeit (am Anfange des 17. Jahrhunderts) bestand der Flötenchor aus acht Plockflöten, von welchen jede einen Umfang von 13 bis 14 Tönen und bis 7 Falsetttönen hatte. Der Posaunen zählt Prätorius vier Arten auf: die Alt-Discantposaune *(Trombino, Trombetta piccolo)*, die gemeine rechte Posaune *(Tuba minor, Trombetta* oder *Trombone piccolo)*, die Quartposaune *(Trombone grande, Trombone majore)* und die Octavposaune *(Tuba maxima)*. Zahlreich war die Familie der Krumbhörner, die mit den Fagotten, Sordunen und der Cornamuse einen Accord (Chor) darstellen. Diese Instrumente bildeten die Hauptchöre, die Streichinstrumente waren Anfangs in viel geringerer Zahl vertreten; erst allmälig wurde der Streicherchor zum Hauptchor gemacht. Der Orchestersatz blieb dies ganze Jahrhundert fast derselbe: es wurden fast immer noch nur gleichartige Instrumente zusammengestellt und diese vorwiegend nach Anleitung des Vocalsatzes behandelt.

Erst in den Stadtpfeifereien mag die Noth dazu geführt haben, die Instrumente zu mischen; wenn ein Instrument eines bestimmten Chors nicht zu besetzen war, so musste ein anderes aushelfen, und so wurde man darauf geführt, die verschiedenen Instrumente der verschiedenen Chöre unter einander zu vermischen. So erschienen bereits 1675 zu Leipzig: »*Bicinia variorum Instrumentorum*« von Pezelius, einem berühmten Musicus der Stadt Bautzen. Es sind Tonsätze für zwei Violinen, Cornet, Flautinis, Clarinis, Clarino und Fagott, und in einem Anhange bringt er noch Bombardinos vulgo Schalmeyen und Fagotten hinzu. In der französischen Oper fanden diese Bestrebungen eine bestimmte Richtung. Lully mischte schon seine Instrumente hin und wieder mit feinerem Sinn für Klangwirkung; übertroffen wurde er darin von Rameau, und wie Bach und Händel das Instrumentale in erhöhterem Maasse in ihren Oratorien, Cantaten und Passionen einführen und wie jener grosse Meister den Grund zum modernen Instrumentalstyl und zur Zusammensetzung des modernen Orchesters legte, ist hier nicht weiter zu erweisen; ebenso wie Haydn dann den eigentlichen Orchesterstyl aus seinem bescheidenen, auf die Grundelemente unserer heutigen Orchesterzusammenstellung beschränkten Orchester entwickelte. Das Haydn'sche Orchester hatte das Streichquartett zur Basis, Flöten, Oboen oder Clarinetten und Fagotten und zwei Trompeten und zwei Hörner als zweiten und dritten Chor zur Verfügung, ebenso das Mozart'sche. In seinen Opern erweitert Mozart es durch Posaunen und Bassetthörner; Beethoven für einzelne Sinfonien durch Contrafagott, ein drittes oder viertes Horn, Piccoloflöte u. s. w., und wie endlich in neuerer Zeit das Orchester noch erheblich verstärkt worden ist, wurde bereits im Eingange erwähnt. Aus naheliegendem Grunde bezeichnet man auch den Raum in Theater und in Concert- und Ballsälen, auf welchem sich die Musiker zur Ausführung der betreffenden Musikstücke versammeln, mit Orchester. Er ist in der Regel in Concert- und Ballsälen erhöht und mit einer Brüstung versehen. Seine Wahl muss nach akustischen Gesetzen erfolgen, wenn die Wirkung nicht durch eine verfehlte Aufstellung der Musiker beeinträchtigt werden soll.

Orchester nannte Joh. Geo. Strasser in Petersburg sein 1802 erfundenes Spieluhrwerk, ein in Form eines antiken Tempels gebautes Instrument, in dem fast sämmtliche Instrumente eines Orchesters nachgeahmt waren. Es ward für 6000 Rubel verloost und gelangte in den Besitz des Kaisers von Russland.

Orchestik (griech.), die Tanzkunst, war ursprünglich in Griechenland eng mit Citherspiel und Gesang verbunden, so dass meistentheils Tänzer und Sänger in Einer Person vereinigt waren. Später trat sie in engere Beziehung zur Gymnastik; überall, wo die musikalische Bildung in Geltung stand, wurde auch die Orchestik geschätzt. Die Arkadier wurden bis in das 30. Jahr auf

Staatskosten in ihr unterrichtet, und mussten jährlich öffentliche Proben ablegen. Bei den jungen Spartanern und Kretern begann dieser Unterricht bereits mit dem 5. Lebensjahre. Im Cultus und bei den Festen der Götter bildeten diese Tänze zum Theil wesentliche Theile, sie bewegten sich in feierlichen Chören um den Altar. Einen besonders kunstvoll ausgeprägten Charakter hatten sie bei den dramatischen Aufführungen, denen sie besonderen Reiz verliehen.

Orchestra (ὀρχήστρα = Tanzplatz) hiess im griechischen Theater der zwischen der Bühne und dem Theater gelegene Raum, welcher, wenn Schauspiele gegeben wurden, zum Standort und Tanzplatz für den Chor der Tragödie besonders hergerichtet wurde. Er war gewöhnlich ungedielt und mit Sand bestreut, erst später wurde er mit Steinplatten belegt. In der Mitte desselben war ein Altar des Dionysos errichtet. Diese Orchestra war 10 bis 12 Fuss tiefer gelegen, als die Bühne. Eine zweite war vor der Bühne, nur wenig tiefer als diese, auf einem Gebälk errichtet. Zu dieser scenischen Orchestra gelangte der Chor durch die beiden Haupteingänge, er schreitet dann auf Stufen nach seinem erhöhten Standort. Auch mit der Bühne war diese Orchestra verbunden, damit der Chor auf diese und dann auch wieder nach der Orchestra zurück gelangen konnte.

Orchestrino heisst ein, von Pouleau in Paris erfundenes und um 1800 in Moskau von J. C. Hübner gebautes Tasteninstrument, das die Töne der Saiteninstrumente, der Oboe und der Orgel täuschend nachahmte und zugleich vom Pianissimo bis zur Stärke eines vollen Orchesters überging. Es war 4 Fuss lang und 2½ Fuss breit und mit Darmsaiten bezogen.

Orchestrion nannte der Abt Vogler die von ihm erfundene und nach seiner Angabe in Holland erbaute tragbare Orgel, auf der er in Amsterdam im Novbr. 1789 zum ersten Male öffentlich spielte. Das Instrument hatte die Form eines Würfels von 9 Fuss, war aber im Ton so stark wie eine Orgel mit 16 Fuss Registern und ersetzte im Klange ein Orchester. Es hatte vier Claviaturen mit je 63 Tasten und 39 Pedaltasten und enthielt auch ein *Diminuendo* und *Crescendo*. — Auch der Prager Tonkünstler Thomas Anton Kunz nannte sein bereits 1791 von ihm projektirtes, aber erst in den Jahren 1796 bis 1798 von den Instrumentenmachern Gebr. Still ausgeführtes Instrument, bei welchem Orgelstimmen mit dem Pianoforte verbunden waren, Orchestrino. Es hat zwei Claviaturen, jede von 63 Tasten, von C_1 bis klein *c* reichend. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen und gewährt die Wirkung eines Orchesters. Jedes der beiden verbundenen Instrumente — das Fortepiano wie die Orgel — kann auch allein gespielt werden. — Endlich bezeichnet man auch mit Orchestrino jene, nach Art der durch Gewichte und Walzen in Bewegung gesetzten Spieluhren, in denen die Blasinstrumente des Orchesters vereinigt sind, und die bestimmte Tonstücke ausführen, wenn sie aufgezogen sind.

Ordinetz, Carlos, Componist und Violinist, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrunderts in Spanien geboren und 1766 Mitglied der kaiserlichen Kapelle in Wien. Von seinen Compositionen kamen in Lyon 1780 zum Druck: Sechs Quartette für zwei Violinen, Cello und Bass, op. 1. Während seines Aufenthaltes in Deutschland componirte er die kleine Oper »Diesmal hat der Mann den Willen«.

Orfino, Vittorio, trefflicher Musiker, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Kapelle des Herzogs von Ferrara angehörte. Man kennt von ihm: »*Lamentazioni a 5 voci lib.* 1« (Ferrara, 1589).

Organetto ist eine kleine Orgel.

Organicen, *Organista*, *Organoedus*, *Organorum moderator*, ein Orgelspieler.

Organische Musik nannten die Griechen die Instrumentalmusik und das Mittelalter nahm diese Bezeichnung wieder auf.

Organist (latein.: *Organista*, ital.: *Direttore del Organo*) ist der Kirchenbeamte, welcher verpflichtet ist, beim Gottesdienst die Orgel zu spielen.

Zur Blüthezeit der christlichen Kirchenmusik war dieses Amt ein sehr wichtiges, eine Reihe der trefflichsten Musiker waren damit bekleidet und erwarben zugleich hohen Ruhm als ausgezeichnete Orgelvirtuosen. Man baute im 16. und 17. Jahrhundert treffliche Orgeln und erzog bedeutende Orgelspieler. In Italien sind es besonders Johann Gabrieli, Claudio Merulo und Frescobaldi, welche im 17. Jahrhundert wirkten und glänzten; in Deutschland Frohberger, Pachelbel, Schein, Buxtehude und vor allem der unvergleichliche Johann Sebastian Bach. Als einer der ersten bedeutenden Orgelspieler wird Francesco Landino (Cieco), der in Venedig vom König von Cypern und vom Dogen gekrönt wurde, genannt. Aus neuer Zeit sind Joh. Schneider, Töpfer und Adolph Hesse zu nennen, von denen der erste in Dresden, der zweite in Weimar und der dritte in Breslau wirkten und August Haupt, der noch in Berlin thätig ist.

Organo, *Organon*, die Orgel (s. d.)

Organo, Perino, ausgezeichneter Lautenspieler von Florenz, daselbst 1471 geboren. Er durchreiste Italien von rauschendem Beifall getragen, denn seine Zeitgenossen hielten sein Spiel für unvergleichlich. Er starb in Rom 1500, 29 Jahr alt und erhielt in der Kirche d'Aracoeli ein Grab mit einer auf seine Künstlerschaft bezüglichen Inschrift.

Organichordium, ein nach Abt Vogler's Idee vom Orgel- und Instrumentenbauer Rackwitz in Stockholm angefertigtes Pianoforte, mit dem einige Orgelregister verkunden waren.

Organo di Campane, ein Glockenspiel (siehe Carillon, Glocke, Glockenspiel).

Organo di legno, Holzharmonika, Strohfidel, besteht nach Zamminer's Beschreibung*) aus halbcylindrischen, oben und unten zugespitzten Stäben von Tannenholz, welche auf ausgespannten Strohseilen oder mit Stroh umwundenen längeren Holzstäben so aufliegen, dass diesen Unterlagen Knotenpunkte der Stäbe entsprechen und die zwischen ihnen liegenden Abtheilungen die Töne angeben. Diese Töne werden mit zwei Stäbchen, welche, ähnlich den Trommelschlägeln, oben mit Knöpfen versehen sind, hervorgerufen; es können also beim Spiel nicht mehr als zwei Töne zugleich angegeben werden. Das Instrument ist seit alten Zeiten bei den Russen, Kosacken, Tartaren, Polen und den Gebirgsvölkern des Urals und der Karpathen unter dem Namen *Jerova di Salomo* in Gebrauch. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ist es auch in Deutschland bekannt. Martin Agricola giebt in seiner »*Musica instrumentalis*« seinen Umfang anf 25 Töne von *F* bis f_2 an. In neuerer Zeit hat Gusikow (in den Jahren 1831 bis 1836) als Virtuose auf diesem Instrument Europa durchzogen und grossen Beifall geerntet.

Organographie, die Beschreibung der Mnsikintrumente.

Organo plenum, mit vollem Werke (s. Orgel und Volles Werk).

Organologie, Instrumentenlehre.

Organum, ein Instrument; *Organa empneusta*, die Blasinstrumente; *Organa entato*, die Saiteninstrumente. Im Besonderen bezeichnet man mit *Organum* die Orgel. Früher verstand man darunter auch die, unter dem Namen *Diaphonie* und *Symphonie* bekannte älteste Weise mehrstimmigen Gesanges, von welcher der Mönch Hugbald in seinem Traktat »*Musica enchiriades*« (Gerbert »*Script.*«) Kunde giebt, nach der ein *Cantus firmus* von anderen Stimmen in Octaven und Quinten begleitet wird. Unter den Gegnern dieser Anschauung ist namentlich der treffliche Historiker und einsichtsvolle Kenner griechischer und mittelalterlicher Gesangsweise Professor Dr. Oscar Paul mit wohl zu erwägenden, wenn auch nicht überzeugenden Gründen hervorgetreten. Nach ihm hätte Hugbald nur den alten antiphonischen Gesang beschrieben, was aber nicht nöthig war. Dieser wurde nicht nur in der christlichen Kirche, sondern viel früher bei den Juden und Griechen geübt, es war daher durchaus nicht

*) „Die Musik und die musikalischen Instrumente" (Giessen, 1855, p. 199).

nöthig, ihn als eine neue Art des Gesanges unter eigenem Namen zu beschreiben. Hugbald hatte dann auch keine Veranlassung, die nachahmende Stimme, die Antwort, auszuschreiben und er würde die Stimmen nicht übereinander gestellt haben, wenn es sich nur um die Nachahmung handelte, wenn die Stimmen nicht gleichzeitig ausgeführt werden sollten. Für jene Zeit aber hatte die uns barbarisch klingende Weise des Quintengesanges gewiss nicht das mindeste Verletzende; die Ohren jener Jahrhunderte waren nicht wie unsere harmonisch, sondern nur melodisch gebildet, und sie verfolgten mehr den Gang der einzelnen Stimmen, als die Zusammenklänge. Wie natürlich aber diese Art von Mehrstimmigkeit aus dem antiphonischen Gesange zu gewinnen war, das ist im Artikel Nachahmung gezeigt worden, und die weitere Entwickelung der Harmonik bestätigt diese Anschauung vollständig. Noch lange Zeit, als bereits die anderen Intervalle zum Organisiren und Discantisiren verwendet wurden, erkennt man das Organum als Grundlage des ganzen Contrapunkts. Dieser ist im 12. und 13. Jahrhundert noch meist auf die Octave und Quint basirt und der Discant colorirt in dem Bestreben, die verbotene gerade Bewegung in Quinten und Octaven aufzuheben. Dieser ganze Gang der Entwickelung ist nur aus dieser Weise des Organums zu erklären; ebenso wie fernerhin die mindestens gleichzeitig erfolgende Ausbildung der Nachahmungsformen. Wie diese auf demselben Wege entstanden wie dies Organum, ist gleichfalls in dem betreffenden Artikel gezeigt worden. Hiermit sind zugleich alle die Erklärungsversuche desselben, wie sie unter anderen auch Ambros (»Geschichte der Musik«, Bd. II, p. 123) giebt, widerlegt.

Organum hydraulicum, die Wasserorgel (s. d. und Orgel).

Organum pneumaticum, die Windorgel (s. Orgel).

Organum portatile, ein kleines tragbares Orgelwerk.

Orgel (latein.: *Organum;* ital.: *Organo;* franz.: *Orgue;* engl.: *Organ*). Wenngleich die Orgel als Kircheninstrument besonders durch ihre Kraft, Fülle und Tiefe des Tones sich dazu eignet, vor allen anderen Toninstrumenten zur Erhöhung des Gottesdienstes, zur Unterstützung des Gesanges von Volksmassen gebraucht zu werden, wenngleich der Orgelton in akustisch wohl gebauten Kirchen schöner wirkt, als in anderen Räumen und wenn auch die gleichmässige Fortdauer des Tones als Vortheil für die Kirche anzusehen ist und die kirchliche Musik vor Sentimentalität sichert, welcher die weltliche Musik so oft verfällt, so dient die Orgel doch auch heute noch als Zierde eines Concertsaales. Ich erinnere an die Orgeln in den grossen Musiksälen zu Wien, zu London oder in den Reichshallen zu Berlin. Sie eignet sich hierzu, weil sie eine Menge Hülfsmittel zu den verschiedensten Vorträgen darbietet. Natürlich kann die Orgel als Concertinstrument nur verwandt werden, wenn ihre Disposition derartige Vorträge zulässt; kleinere Werke wären hiervon ausgeschlossen. Selbstverständlich muss eine Concertorgel sich durch präcise Ansprache und leichte Spielart auszeichnen. Drittens kann die Orgel mit Erfolg als Zimmerinstrument verwandt werden, indem sie durch ihre sanften Harmonien nicht wenig dazu beiträgt, das Gemüth zu beruhigen oder zu erheitern. Allerdings wird sie diesen Zweck nur dann erfüllen, wenn sie von Jemand gespielt wird, der fähig ist, seine eigenen Gefühle in Tönen wiederzugeben. Dass die Orgel endlich noch als Begleitungsinstrument verwandt werden kann, sich hierzu mehr als jedes andere Instrument eignet, ist selbstverständlich. Mithin ist die Orgel das Instrument der Instrumente, und hat eine Vollkommenheit erreicht, wie sie kein anderes Instrument aufweisen kann. Dazu kommt, dass sich der Reichthum ihrer Kunstmittel durch stete Erfindung immer mehr vermehrt. Ihre Grösse und Macht erkennt man aus dem bedeutenden Unterschiede, den sie im Vergleich mit allen anderen Instrumenten aufweist. Während die anderen Instrumente für jeden Ton einen Klang, der allerdings leise oder stark hervorgebracht werden kann, besitzen, so hat die Orgel für jeden Ton eine Menge verschiedener Klänge, die sich nicht nur durch

verschiedene Stärke, sondern auch durch verschiedene Klangfarbe von einander unterscheiden. Wenn man hin und wieder hört, dass die Orgel ein todtes Instrument genannt wird, so kann ich dem nicht beistimmen.

Jede Orgel, sie mag gross oder klein sein, besteht aus fünf Haupttheilen: 1) Aus den Blasebälgen. Diese saugen die äussere Luft ein und verdichten sie. 2) Aus den Windkanälen. Diese nehmen die, von den Bälgen comprimirte Luft auf und führen oder leiten sie zu den Windladen. 3) Aus dem Windkasten und den Windladen. Sie haben den Zweck, die von den Kanälen in den Windkasten einströmende Luft auf die einzelnen Pfeifen, insonderheit auf alle zu einer Taste gehörigen richtig zu vertheilen. 4) Aus der Mechanik. Diese zerfällt in drei Theile: Tastatur, Registratur und Traktur. Erstere bewirkt nicht nur eine willkürliche Absonderung ganzer Reihen homogener Pfeifen, sondern setzt auch den Spieler in den Stand, der Luft den Zugang zu jeder einzelnen Pfeife verwehren oder gestatten zu können. 5) Aus dem Pfeifwerk. Dasselbe nimmt die, aus der Windlade strömende Luftmenge auf und giebt je nach der Grösse und Beschaffenheit der Pfeifen verschiedene Klänge. Diese fünf Theile können je nach der Grösse des Werkes einen Raum von 50 bis 60 Fuss oder 15 bis 16 Meter Höhe und 30 bis 50 Fuss oder 9 bis 15 Meter Breite einnehmen, können sich aber auch auf den kleinen Raum einer Kommode (Harmonium) oder auch auf den eines Kleiderschrankes (Positiv) beschränken. Ein Instrument, welches nicht diese fünf Theile enthält, ist eben keine Orgel. Man begegnet so häufig im gewöhnlichen Leben dem Ausdrucke: Ganze, Halbe und Viertel-Orgel, der zur Zeit des Prätorius allgemein im Gebrauche war. Er ist ungenau. Es giebt eben keine ganzen und halben Orgeln. Jede Orgel muss die oben genannten fünf Theile enthalten. Nur die Grösse der Orgel in Bezug auf die Stimmenzahl, Manuale u. s. w. ist verschieden. Diese richtet sich nach der Kirche, in der sie aufgestellt werden soll. Wird es doch Jedem klar sein, dass man ein Harmonium, welches den Raum einer Kapelle wohl ausfüllt, nicht im Kölner Dom als Orgel verwenden kann. Sehen wir uns nun die fünf Haupttheile der Orgel etwas genauer an.

A. Der Balg. Oberplatte, Unterplatte und Falten der Bälge bilden den Raum, welcher eine Luftmasse aufnimmt und dieselbe von der äusseren umgebenden Luft trennt. Die Schwere der beweglichen Oberplatte bewirkt, dass diese Masse eine grössere Dichtigkeit, als die atmosphärische Luft hat, erhält. Die Länge der Bälge differirt zwischen 3 bis 4 Meter, die Breite zwischen 1,25 bis 6 Meter. Beide hängen natürlich von der Grösse des Orgelwerkes und von der Anzahl der Bälge ab. Platten und Falten werden von Kiefern-, selten von Eichenholz gearbeitet und durch Rossflechsen oder durch starke Messingbänder mit einander verbunden. Die Verbindung wird mit Leder überleimt, die Ecken der Faltenbretter dagegen werden durch Lederzwickel verbunden. Solche Bälge heissen Spann- oder Keilbälge. Bälge, bei welchen die ganze Oberplatte aufwärts steigt (die Fläche der Platte muss mit der Ebene eine parallele Lage haben), heissen Parallelbälge. Die Flächen beider Platten bleiben parallel (s. Maschinenbalg). Bei den vorhin beschriebenen Spannbälgen bleibt die eine Seite der Oberplatte unbeweglich, während die andere aufgeht. Ein solcher aufgezogener Balg hat die Form eines Keils; daher der Name Keilbalg. Haben diese beiden Arten von Bälgen nur eine Falte, so heissen sie Spannbälge, haben sie mehrere Falten, Faltenbälge. Die Spannbälge werden am meisten gebraucht. Wie die Spannbälge in Bohlen- oder Rahmenbälge zerfallen, wie es auch noch Widerbläser, Schöpfbälge und Magazinbälge giebt, ist schon anderweitig erörtert worden. Weiteres über diese Unterabtheilungen siehe unter den betreffenden Artikeln. Eine weitere Balgart für sich bilden die Kasten- oder Cylinder- und Stempelbälge. Diese, eine Erfindung unseres Jahrhunderts, sind wegen ihres gleichmässigen Windes bei kleineren Orgelwerken sehr beliebt geworden. Die Orgelbauer Marcussen und Sohn zu

Apenrade haben im J. 1819 diese Bälge zuerst in einer Orgel in Seebye an der Schlei angewandt. Haltbarkeit und gleichmässige Luftdichte geben ihnen den Vorzug vor Faltenbälgen. Die Kasten- und Cylinderbälge werden ebenfalls aus astfreiem Föhren- oder Tannenholz verfertigt. Der Unterschied zwischen Kasten- oder Cylinderbälgen besteht darin: erstere haben nur einen einfachen Kasten, in welchem sich ein Stempel auf- und niederbewegt, letztere bestehen aus zwei Kasten. Ein Kasten ist hier in den anderen Kasten gesteckt. Der in dem feststehenden Kasten sich bewegende Kasten ist der Stempel. Die Fugen des inneren und äusseren Kastens werden mit Lederstreifen überdeckt und die ganze innere Fläche des Kastens mit Papier überzogen. Oft aber werden die Wände der Kastenbälge von Innen und Aussen aufrecht fournirt (mit Eichenholz). Fournirte Kasten sind den unfournirten vorzuziehen. Das Beledern der Fugen geschieht hier nicht, ist aber bei den Cylinderbälgen durchaus am Orte. Sind die Wände des inneren Kastens glatt und gerade hergerichtet, so werden die Wände mit Bleierz eingerieben (s. Balg).

Selbstverständlich mussten die Blasebälge der Orgel eine vollkommnere Construktion, als die der gewöhnlichen Schmiedebälge sie aufweist, haben, da die Orgel grössere Luftmassen und gleichmässigeren Wind, als die Schmiedebälge liefern können, verlangt. Die Faltenbälge sind vorzugsweise in Frankreich, die Spann- und Kastenbälge in Deutschland im Gebrauch. Sicher ist, dass ein geschickter Orgelbauer mit der Anfertigung aller Balgarten wie auch der verschiedenen Windladen vertraut sein muss. Bei der Aufstellung der Bälge ist noch Rücksicht darauf zu nehmen 1) dass das Lager- oder Balghaus (Balgkammer) derselben den Windladen so nahe als möglich zu liegen kommt; 2) dass die Balgkammer vor grosser Kälte oder grosser Hitze und vor Feuchtigkeit, überhaupt vor jedem schädlichen Einflusse der Witterung geschützt ist. Da die Bälge schon im Einzelnen im Artikel Balg beschrieben sind, so wird es nicht nöthig sein, dieselben mit ihren Kröpfchen und Kropfventilen noch einmal zu zeichnen, sondern wir haben nur noch ihre Gesammtwirkung etwas näher zu betrachten. Soll der Balg wirken, so muss er mit Luft angefüllt werden; zu diesem Zwecke wird die Oberplatte durch Niedertreten des Balgs gehoben und dadurch der innere Raum desselben vergrössert; die in ihm befindliche Luft hat nun das Bestreben, sich in dem grösseren Raume auszudehnen. Dadurch entsteht eine solche Verdünnung der Luft, dass die äussere Luft ein Uebergewicht über die im Balg eingeschlossene Luft erhält und von allen Seiten auf die äusseren Wände des aufgehenden Balges drückt, um das Gleichgewicht wieder herzustellen. Ist nun der Druck der Luft auf die Fläche der, in der Unterplatte befindlichen Fangventile stärker geworden, als die Schwere dieser Ventile, so öffnen sich die Fangventile, indem der stärkere Druck der äusseren Luft sie hebt. In Folge dessen strömt die äussere Luft so lange in das Innere des Balges, bis die Oberplatte völlig gehoben ist, die Verdünnung der im Balg befindlichen Luft aufgehört, und äussere und innere Luft das Gleichgewicht erlangt hat.

Demnach befindet sich im aufgezogenen Balge zunächst eine Luftmasse, welche dieselbe Dichtigkeit, wie die atmosphärische Luft besitzt. Es wird jedoch Jedem einleuchtend sein, dass im Balg eingeschlossene Luft einen grösseren Grad der Dichtigkeit, als die atmosphärische Luft hat, erreichen muss. Um die aber zu erreichen, muss die eingeschlossene Luft ausser dem atmosphärischen Luftdrucke noch dem Druck eines Körpers, der schwerer als die Luft ist, ausgesetzt werden. Dieser Druck wird durch die mit Gewichten beschwerte Oberplatte bewirkt. Der durch diese Gewichte hervorgebrachte Druck vertheilt sich, sobald die Oberplatte frei schwebt, gleichmässig nach allen Seiten im Balge. Daher ist es nöthig, dass auch Unterplatte und Falten dem Drucke der Oberplatte gleichen Widerstand (Gegendruck) entgegensetzen. Um die Luftdichte eines Balges messen zu können, bedient man sich gewisser Flüssigkeiten, welche von Röhren umschlossen sind. Es ist allbekannt, dass

man zur Messung einer grossen Luftdichte Quecksilber, zur Messung einer geringeren Wasser verwendet. Der Orgelwind übertrifft die atmosphärische Luft nur wenig an Dichte; deshalb wird zur Messung des Orgelwindes Wasser genommen. Die Windwaage ist nur das Instrumont, welches, eine Wassersäule bildend, die durch den geringeren oder grösseren Druck der Luft fällt oder steigt, die Dichte des Orgelwindes angiebt. Obgleich die Windwaage auf verschiedene Weise construirt werden kann, so ist doch die von Töpfer verbesserte Windwaage besonders zu empfehlen. Ausführlicheres hierüber siehe unter dem Artikel Windwaage. Töpfer hat festgestellt, dass die Grösse des Druckes, um welche der Orgelwind die atmosphärische Luft übertrifft, 25 bis 40 Grad oder 2½ bis 4 Zoll sächsisches Maass beträgt. Gesetzt, der mittlere Barometerstand beträgt nach demselben Maass 31⅔ Zoll und das Verhältniss des Wassers zum Quecksilber ist 1:13,6, so ergiebt sich aus dem Vergleich dieser Zahlen, dass die atmosphärische Luft nach dem gegebenen Barometerstande einer Wassersäule von $31\frac{2}{3} \times 13{,}6 = 431$ Zoll das Gleichgewicht hält. Der Orgelwind würde also einer Wassersäule von 433½ bis 435 Zoll das Gleichgewicht halten. Atmosphärische Luft und Orgelwind verhalten sich also zu einander wie 431 zu 435 oder 1 zu 1,01 (s. Töpfer's Handbuch S. 11).

Den Fachleuten ist bekannt, dass die Dichte des Orgelwindes sich beim Zugehen des Balges vermehrt. Dies schreiben die Fachleute dem Bogen, den die Oberplatte eines keilförmigen Balges beim Niedersinken macht, zu (vergl. »Allgemeine Encyklopädie der Künste und Wissenschaften« von Ersch und Gruber im Artikel Balg). Jedoch liegt dies weniger an der Oberplatte, als an der Stellung der Falten, welche durch ihre Schwere und verschiedene Stellung zur Luftmasse eine ungleiche Luftdichte erzeugen. Deshalb, schreibt der Erfinder der Kasten-, Cylinder- oder Stempelbälge, sind diese Bälge (keine Falten und horizontal niedergehende Oberplatte) allen anderen vorzuziehen; denn sie liefern eine stets gleiche Luftdichte. Wir wollen hier nicht erörtern, in wiefern auch sie noch nicht ganz die gewünschte Gleichmässigkeit der Luftdichte geben können. Um die Ungleichheit vollends zu beseitigen, haben die Orgelbauer sich verschiedener Mittel bedient. Vor allen Dingen wandten sie mit Erfolg die Gegen- oder Strebefedern (s. d.) an. Es ist festgestellt, dass die Dichte der Luft mit dem Sinken der Oberplatte nicht mehr wächst, sondern um so weniger, je mehr sich die Oberplatte der Unterplatte nähert. Soll daher eine gleiche Luftdichte erzeugt werden, so muss sich der Druck, den die Gewichte auf die niedersinkende Oberplatte ausüben, in gewissem Maasse immer mehr vermindern. Dies wird durch die Strebefeder erreicht. Die Windwaage zeigt sehr bald, ob diese Feder zu viel oder zu wenig wirkt, d. h. zu stark oder zu schwach ist.

Ein weiteres Mittel (um diesen Gegendruck herzustellen), welches die Orgelbauer zu diesem Zweck häufig anwenden, ist folgendes: Sie hobeln die langen Seitenfalten nicht spitzig zu, sondern lassen dieselben so breit, dass sie beim Aufgehen des Balges die Ober- und Unterplatte klemmen. Dies ist indess nicht zu empfehlen, da die Faltenbretter, indem sie sich gegen die Platten stemmen, reissen oder auseinander getrieben werden und die Belederung abfällt. Im Gegentheil ist ein gut gearbeiteter Balg derjenige, wo Quer- und Seitenfalten bei jeder Stellung denselben Winkel bilden. Töpfer schlägt noch eine dritte Methode vor, welche ich indess hier nicht weiter erörtern will. Sehr einleuchtend wird es Jedem sein, dass es wohl leicht ist, die Gleichmässigkeit in der Luftdichte herzustellen, wenn der Balg nur eine Falte hat (Spannbälge), es aber bedeutend schwieriger ist, dies zu erreichen, sobald der Balg mehrere Falten besitzt (Faltenbälge). Deshalb sind die Faltenbälge mit Recht verworfen worden. Es ist leicht, den Kubikinhalt jedes Balges, sowie die durch den Balg erzeugte Luftquantität zu berechnen; ebenso ermittelt man leicht den Luftverbrauch des vollen Orgelwerkes und stellt fest, ob die Bälge dem vollen Werke den genügenden Wind liefern. So giebt ein Balg von 10′ Länge

36 Kubikfuss, so würden drei Bälge, welche dem vollen Werke 20 Sekunden Wind liefern, 108 Kubikfuss, für eine Sekunde 5²/₅ □Fuss liefern. Ebenso kann man den Luftbedarf für jedes Register, ja für jede einzelne Pfeife feststellen, und diese Kenntniss hat Töpfer in den Stand gesetzt, so genau das Theoretische der Orgelbaukunst feststellen zu können. Wie die Mechanik zum Auftreten oder Aufziehen des Balges beschaffen sein muss, darüber s. Balg. Bemerkt sei nur, dass es nicht gleichgültig ist, wo der Calcantenclavis ruht und wie lang derselbe ist. Es ist für das leichte Treten der Bälge sehr wichtig, dass der Ruhepunkt der Claves theoretisch richtig angebracht werde. Wie die neuen Orgelbaumeister es dahin gebracht haben, dass bei grossen Werken die Bälge durch Drehen von Schwungrädern aufgezogen werden, wie Luftpumpen und Dampfmaschinen angewendet werden, um Reservoire zu füllen, ist schon angedeutet. Nur Weniges über die Ventile sei noch gesagt. Das Fangventil liegt in der Mitte der Unterplatte, besteht aus doppeltem Rahmen, auf welchem zwei Ventile sich befinden, welche durch einen Lederstreifen an den Seiten des Rahmens angeleimt sind. Die Grösse der Ventile wird ebenfalls theoretisch festgestellt. Dieselben müssen leicht gearbeitet sein, da sie dann die Füllung des Balges erleichtern. Ebenso richtet sich die Grösse des Halses oder Kropfes des Balges mit dem Schluss- oder Kanalventile nach der Grösse des Luftzuflusses. Die Grösse desselben bleibt auch da, wo mehrere Bälge sind, unverändert, weil, wenn mit einem Balg gespielt wird, der Kropf so gross sein muss, dass auch aus einem Kropfe dem Werke genug Wind zufliessen kann. Am Ende des Kropfes befinden sich die Kanalventile. Zweckwidrige Kanalventile und Kröpfe sind eben in den meisten alten Orgelwerken das Verderben des Werkes gewesen. Diese Ventile müssen aus leichten Holzrahmen bestehen, da ihre Schwere auf die durchziehende Luft zum Nachtheile des schönen Tones wirkt.

Wie bekannt, bewegt sich die Luft nur, sobald ihr Gleichgewicht gestört ist. Durch Vermehrung oder Verminderung der Luftdichte wird dies Gleichgewicht gestört und eine Bewegung tritt ein. — Die Luft in den Orgelräumen hat gleiche Temperatur (durch veränderte Temperatur der Luft entsteht ebenfalls eine Bewegung der Luft) und wird dieselbe nur durch die Verdichtung und durch die Verdünnung in den Orgelräumen und in den Bälgen bewegt, d. h. sie bewegt sich von den Bälgen aus nach den Pfeifen hin. Sobald die Luft im aufgezogenen Balge sich verdichtet, stösst sie das Kanalventil auf und dringt zu den Windladen; sie hat das Bestreben, das Gleichgewicht zwischen der verdichteten Luft im Balge und der dünneren in den Kanälen und Windladen wieder herzustellen. Ist das geschehen, so klappt das Kanalventil sofort zu. Die Kanalventile der übrigen aufgezogenen Bälge werden natürlich durch die dichte Luft in den Kanälen noch fester geschlossen. Sobald der zweite Balg aufgezogen, ist das Gleichgewicht zwischen der Luft im ersten und zweiten Balge hergestellt. Die Kanalventile des zweiten Balges bleiben mithin noch geschlossen, da der Druck der Luft von innen und aussen gegen die Ventile gleich stark ist; erst wenn die Luft in den Kanalwänden dünner geworden ist, kann sich auch das Kanalventil des zweiten Balges öffnen und der Balg seinen dichteren Wind hergeben.

Deshalb ist es klar, wie schädlich Kanalventile wirken, welche nicht leicht beweglich, sondern schwerfällig sind und auf diese Weise der Verdünnung und Verdichtung der Luft hemmend in den Weg treten. — Grösse und Zahl der Ventile, Weite des Kropfes sind stets genau festzustellen. Gewöhnlich werden sie so gearbeitet, dass der Querschnitt des Kropfes den Querschnitt des Kanals wenigstens um so viel an Fläche übertreffen muss, als die Rahmenstücke selbst Fläche haben. Die Kanalventile werden meistens so hergestellt, dass sie sich in den Kanal öffnen. Die Ventile müssen dann aber so liegen, dass der Wind unter den geöffneten Ventilen fortstreichen kann. Schliesslich ist es nicht genug zu empfehlen, bei der Anlage von Orgelwerken die Bälge stets so nah

als möglich den Windladen zu legen, da dies eine Hauptbedingung für eine sichere und schnelle Ansprache der Pfeifen ist. Und selbst, wo der Raum beengt ist, lasse man diesen Grundsatz nicht fallen, sondern nehme dann eine Balgart, welche bei demselben Kubikinhalte nicht eine so grosse Fläche gebraucht, als die keilförmigen Bälge; es würden in diesem Falle die Parallel-, Kasten-, Cylinder- und Stempelbälge zu empfehlen sein. Alle Erfindungen, die man neuerdings in der Orgelbaukunst gemacht hat, beruhen auf geschickter Verwendung der comprimirten Luft. Leichtes Regierwerk, das gewaltige *Crescendo*, leichte Spielart, dies Alles wird durch comprimirte Luft erreicht. Ich erinnere an die pneumatischen Hebel (s. d.) und an die pneumatische oder Spielmaschine (s. d.), welche ja aus 54 kleinen Bälgen besteht. Nachdem wir nun eingehend die Wirkung der Bälge betrachtet haben, können wir uns zu den Windkanälen wenden.

B. Die Windkanäle. Dieselben bilden die Verbindung zwischen den Bälgen und den Windladen, d. h. sie leiten den aus dem Balg kommenden Wind zur Windlade hin. Ein jeder Kanal besteht aus vier sauber zugerichteten und zu einem Viereck verbundenen Brettern. Der grösste und weiteste Kanal, in welchen alle Kröpfe der Bälge einmünden, heisst der Hauptkanal. Seine Weite darf nicht der Willkür überlassen, sondern muss so gross sein, dass das ganze Pfeifwerk auch bei den denkbar vollsten Griffen rein und schnell anspricht. Dies ist dann der Fall, wenn der Kanal so weit ist, dass auch bei dem grössten Luftverbrauch die Bewegung der durchziehenden Luft eine langsame bleibt. Der Hauptkanal grenzt sich in mehrere andere kleinere ab, die Nebenkanäle. Diese führen den Wind zu den verschiedenen Windladen. Gesetz ist, dass nicht längere Kanäle gemacht werden dürfen, als durchaus zur Leitung in die Windladen nöthig sind. Dass diese Leitung natürlich auf dem kürzesten Wege geschehen muss, ist selbstverständlich. Ein weiteres Gesetz für die Herstellung guter Nebenkanäle ist, dass die Winkelbiegungen aufs Doppelte zu erweitern sind, damit der strömenden Luft kein Hemmschuh angelegt werde.

Die Zeiten, wo die Orgelbauer enge Kanäle für einzig zweckentsprechend hielten, sind, Gott sei Dank, vorüber. Sicher ist, dass die Orgelbauer auf die Grösse derselben noch viel zu wenig ihr Augenmerk richten. Ueber die Irrthümer, die hier herrschen und wie durch zu grosse Enge der Kanäle die freie Entfaltung des Tons gehemmt wird, will ich hier schweigen; nur will ich versuchen, in kurzen Worten die vorhin festgestellte Anlage der Kanäle zu motiviren. Von vornherein bemerke ich, dass alle von mir gespielten Orgelwerke, deren Kanäle eine gehörige Weite hatten, einen schönen, edlen Ton aufwiesen, sei es im Gebrauch der einzelnen Stimmen, wie in dem des vollen Werkes. Sobald der Balg getreten wird, findet eine Luftströmung im Kanal statt. Dieselbe dauert fort, sobald eine oder mehrere Pfeifen tönen; die dichtere Luft aus den Bälgen wird so lange nach den Pfeifen hinströmen, bis überall im Kanal, Balg und in den Windladen gleiche Dichte der Luft hergestellt ist. Da durch das Tönen der Pfeife stets ein Abfluss der Luft stattfindet, so ist die Gleichheit erst dann hergestellt, sobald man aufhört, die Pfeife tönen zu lassen. Dadurch, dass die Dichtigkeit der Luft (je näher letztere der tönenden Pfeife ist), durch den Abfluss stets geringer wird, entsteht die Luftströmung vom Balg nach der Pfeife. Es ist klar, dass jemehr Pfeifen tönen, je grösser der Abfluss ist, eine desto grössere Verdünnung der Luft stattfindet, mithin die Geschwindigkeit der Luftströmung steigt. Es ist ferner klar, dass bei engen Kanälen diese Luftströmung schneller vor sich gehen muss, als bei einem weiten Kanal, ferner, dass die Dichte der Luft bei einem engen Kanal weit schneller fallen muss als bei einem weiten. Schon diese wenigen angeführten Gründe lassen weite Kanäle viel besser erscheinen. Dieselbe Ansicht theilt auch Töpfer. Wodurch entsteht denn ein Stossen und Schwanken des Tones bei grossen Orgelwerken? Antwort: nur dadurch, dass die in den

Kanälen eingeschlossene und nach den Pfeifen strömende Luft nicht gleiche Dichte behält oder zu schnell von der Verdichtung zur Verdünnung übergeht. Das Schwanken des Orgeltones wird am meisten bei grossen Orgelwerken vorkommen, und ist vorzugsweise durch zu lange und zu enge Kanäle hervorgerufen. Immerhin müssen die Kanäle so eingerichtet sein, dass die Bälge bei steter Oeffnung der Ventile durch ihren Niedergang die Luft immer in solchem Grade der Dichtigkeit erhalten, dass das Pfeifwerk im vollen Werke noch rein und kräftig anspricht. Ein Werk, dessen Pfeifwerk dies nicht thut, ist schwindsüchtig, die Kanäle sind zu enge, die Luftströmung geht zu schnell von Statten. Fassen wir das Alles zusammen, so ergiebt sich, dass eine entfernte Lage der Bälge und verfehlte Kanäle die Hauptschuld tragen, wenn das Pfeifwerk zu langsam anspricht und ein Schwanken oder Stossen im Orgelton eintritt.

Dass die Kanäle sehr sorgfältig gearbeitet werden müssen, ist selbstverständlich. Dazu ist nöthig, dass die inneren Kanalwände mit starkem Leim ausgestrichen, die Aeste beledert, die äusseren Kanalwände mit Firniss und Papier überzogen, endlich die Biegungen und Kröpfungen doppelt beledert werden. In manchen Orgeln findet sich in jedem Nebenkanal ein Ventil, welches vermittelst eines Registerzuges auf- und zugezogen werden kann. Man kann durch dieselben dem Winde den Zugang zu jedem Werke öffnen oder verschliessen. Aeltere Orgelwerke haben sogar für jedes Manual zwei solcher Ventile, sie heissen Sperrventile. Zweck derselben ist, das oft während des Spieles eintretende (Heulen, besser) Fortklingen eines Tones, den man nicht spielt, durch Hineinstossen des Sperrventiles zu beseitigen. Diese Sperrventile kommen immer mehr ausser Gebrauch. Weiteres siehe unter Sperrventil. Ausser den Sperrventilen befinden sich im Kanal die schon obengenannten Tremulanten (d. h. Schwebungen, Zitterungen). Dies ist ein Registerzug, durch welchen namentlich am Charfreitage, Busstage, Todtenfeste u. s. w. das Schluchzen und Weinen der menschlichen Stimme nachgeahmt werden soll. Zum Ruhme der neueren Orgelbaukunst sei gesagt, dass sie diesen, für die Orgel nachtheiligen Zug ganz abgeschafft hat (s. Tremulant). Schön gearbeitet, kann unter gewissen Umständen der Tremulant eine gute Wirkung hervorbringen. Wir wenden uns jetzt zu einem dritten, einem Orgelwerke nöthigen Stück, nämlich den Windkasten und Windladen.

C. Windkasten und Windladen. Der Windkasten befindet sich unter jeder Windlade; er nimmt den, aus den Kanälen strömenden Wind auf und dient dazu, diesen zu den vielen kleinen Kanälen und Räumen zu leiten, aus welchen die Windlade besteht. Der Windkasten selbst wird durch sogenannte Schlussbretter, in der Orgelbausprache Spunde genannt, verschlossen. Dieselben sind entweder angeschraubt oder eingeklemmt. Die Spunde müssen des luftdichten Verschlusses wegen an den Seiten, wo sie vor den Windkasten gelegt werden, gut beledert sein. Als Befestigungsmittel derselben ist das Anschrauben dem Festklemmen vorzuziehen. Um das Werfen der Spunde zu verhüten, erhalten dieselben zwei Querleisten. Um ferner den Boden des Windkastens in derselben Entfernung von der Windlade zu erhalten, sind 50—60 Centimeter lange eiserne Schrauben, die durch den Boden gesteckt und in die Cancellenschiede eingeschraubt werden, anzuwenden. Ferner befinden sich im Windkasten (bei Schleifladen) die Pulpetenbeutelchen oder Pulpetenstreifen, Ziehdrähte, Cancellenventile, Leitstifte, Leitleiste und Federn. Die Federn haben den Zweck, die, vermittelst der Tasten, Abstrakten und Ziehdrähten aufgezogenen Ventile beim Loslassen der Taste wieder nach oben fest an die Cancellen zu drücken. Mithin erhalten sie ein Uebergewicht über den Zug der Mechanik. Die Herstellung der Ventile geschieht aus zart gezogenem Messingdraht, und damit die Federkraft nicht erlahme, ist die Feder mit drei Windungen versehen. Die zwei Spitzen der Ventilfeder sind mit den abgefeilten oder abgefrästen Schenkeln in ausgebrannte Löcher zu setzen, nicht aber nur einzustecken. Die Bewegung des Ventils ordnet der Leitstift, die Bewegung

der Feder die der Leitleisten, durch deren mit Leder gefütterten Einschnitte die unteren Schenkel der Ventilfedern gelegt sind.

Um die Spielart aller Tasten möglichst gleich zu machen, werden die Federn gleichmässig auf einem dazu eigens construirten Instrumente genau abgewogen (Federwaage). Die an den Federn hängenden Ventile haben bei den alten Spring- und jetzigen Schleifladen die Form eines dreiseitigen Prismas, während sie bei den Kegelladen die Form eines zugespitzten Kegels haben. Sämmtliche Ventile dienen zum Oeffnen oder Verschliessen der Cancellen. Soll die Pfeife tönen, so müssen sie die Cancellen öffnen, soll die Pfeife schweigen, die Cancelle schliessen. Selbstverständlich müssen alle Ventile luftdicht schliessen. Der Federdruck der Ventile muss ausserdem genau geregelt werden; er darf nur so viel betragen, dass das Ventil beim Loslassen der Taste schnell an die Cancelle gehoben wird, da den luftdichten Verschluss des Ventils schon die verdichtete Luft besorgt. Die schwere Spielart älterer Werke rührt meistens von dem ungeregelten Federdruck her. Durch angestellte Berechnungen lässt sich mit Hülfe der Windwaage die Grösse des Luftdrucks auf das Ventil leicht bestimmen. Töpfer hat auch hierüber genaue Berechnungen angestellt. Als Resultat dieser Berechnungen ergab sich, dass die Spielart einer Orgel auch von der Dichte der Luft in den Bälgen abhängig ist, d. h. je geringer die Luftdichte ist, welche auf das Ventil drückt, desto leichter spielt sich die Orgel und umgekehrt. Schade nur, dass eine Orgel unter 30 Procent Wind nicht gut im Ton zu erhalten ist. Eine leichte Spielart liesse sich ferner durch kleine Ventile erzielen. Die Grösse der Ventile ist jedoch nicht der Willkür zu überlassen, sondern allein abhängig von der Grösse des Luftzuflusses, den alle zu einer Taste gehörigen Pfeifen gebrauchen. Deshalb bewirken die Kegelladen eine so leichte Spielart, weil bei ihnen jede Pfeife ihr Ventil (ihren Kegel) hat, und ist die so erzielte Spielart ein Ergebniss, dessen Werth nicht zu unterschätzen ist.

Ist das Werk gross und der Luftzufluss so bedeutend, dass ein Ventil nicht die nöthige Luftmasse schaffen kann, so erhält die Taste zwei Cancellen und zwei Ventile, oft auch drei Cancellen und drei Ventile, das ist namentlich bei den tiefen Tönen der Fall. Natürlich gilt das Gesagte nur für die Schleifladen. Als grösste Länge des Ventils nimmt man 31,38 Centimeter und als grösste Breite 3,28 Centimeter an. Auch die Oeffnung des Ventils ist bestimmten Gesetzen unterworfen; sie hat den Zweck, so viel Luft auszulassen und in die Cancelle zu schaffen, als die Pfeifen, die zu dieser Cancelle gehören, an Luft verbrauchen. Zu dem Zwecke ist der Luftverbrauch jeder einzelnen Pfeife zu berechnen. Wenn grössere Werke und namentlich die tiefen Töne oft zwei Ventile für jede Taste erhalten, so werden, um die Spielart nicht zu schwer zu machen, die Ventile der Art angelegt, dass beim Heben der Taste das eine Ventil etwas früher aufzieht als das andere. Die Cancellen dieser beiden Ventile sind durchlöchert. So wie das kleine Ventil ein wenig gehoben ist, dringt die verdichtete Luft in beide Cancellen (ehe noch das grosse Ventil aufgezogen ist); die Dichte ist nun ausgeglichen, so dass die Luft beim zweiten Ventil von oben und unten gleich stark drückt; mithin muss sich nun das zweite Ventil, welches sich etwas später öffnet und bei welchem der Widerstand, den die verdichtete Luft dem Aufgange desselben entgegensetzt, aufgehoben ist, jetzt sehr leicht aufziehen. Auf diese Weise wird die Kraft, welche die Taste zum Aufziehen des grossen Ventils gebraucht, vermindert, und kann der pneumatische Hebel bei nicht sehr grossen Werken erspart werden. Die Spielart ist hierdurch eine leichte geworden. Die Cancellenschiede sind dann bei solcher Einrichtung durchgeschnitten, d. h. die Cancellen sind combinirt. Sind sie breit genug, so macht man unter Umständen ein grosses Ventil; auf demselben liegt ein zweites kleineres, welches mit den Abstrakten in Verbindung steht. Durch Drücken der Taste hebt sich das kleinere Ventil, die Luft strömt ein und das grosse fällt nieder; auch auf

diese Weise wird der pneumatische Hebel erspart. Die weitere Einrichtung der jetzt gebräuchlichen Schleif- und Kegelladen werde ich nur kurz andeuten, da dieselbe ausführlich im Artikel Windlade beschrieben wird.

Die Schleifwindlade besteht aus einem Eichenholzrahmen, in welchen so viel Stücke eingeleimt sind, als die Claviatur Tasten hat. Hat jedoch ein Manual zwei Windladen (*C*- und *Cis*-Lade), so erhält natürlich jede Windlade halb so viel Cancellen. Diese nun verschlossenen Fächer nennt man Cancellen. Bei Kegelladen werden im Rahmen so viel Längsbretter eingeleimt, um so viel Kanäle zu erhalten als die Orgel Stimmen haben soll. Darauf werden so viel Querbretter eingeleimt, als das Manual Tasten hat. Jede Oeffnung (Cancelle) verdeckt unten ein Kegel. Die in den Rahmen der Windlade eingesetzten Holzstücke heissen Cancellenschiede. Selbstverständlich sind im Bass die Schiede stärker, und die Cancellen grösser als im Discant. Bei grossen Pfeifen, welche viel Raum gebrauchen, können die Cancellen nicht so breit als die Pfeifen gemacht werden; deshalb muss zwischen diesen Cancellen ein verschlossener Raum bleiben, welcher blinde Cancelle genannt wird. Unten werden die Cancellenfächer an der Ventilöffnung durch schmale Holzstreifen so weit zugespundet, dass nur ein so grosser offener Raum leer bleibt, als bei Auflegung des Ventiles nöthig ist. Oben werden die Cancellen ganz geschlossen und erst später die Pfeifenlöcher in die Decke gebohrt. Der obere Verschluss geschieht durch Aufleimen von Holztafeln oder Fundamentalbrettern, oder durch Verspundung mit Holz. So enthält nun jede Windlade ganz oder halb so viel Cancellen als die Claviatur Tasten hat, die Kegellade sogar so viel Cancellen als Pfeifen auf der Lade stehen. Aus den Cancellen erhalten nun wieder die Pfeifen ihren Luftzufluss und zwar bei Schleifladen so viel Pfeifen als zu einer Taste gehören. Oft versorgt eine Cancelle 30 oder mehr Pfeifen mit Wind. Natürlich muss die Cancelle und das dazu gehörige Ventil desto grösser sein, je mehr Pfeifen auf derselben stehen und je grösser diese Pfeifen sind. Wir wissen, dass die Geschwindigkeit der durchziehenden Luft mit dem vermehrten Abfluss in die Pfeifen steigt. Mithin wird die Dichte der Luft in den Cancellen um so viel geringer, je mehr Pfeifen Luft aus einer Cancelle erhalten. Daher ist es erklärlich, dass, während bei dem Tönen einer Pfeife die Dichte der Luft sich wenig vermindert, sie sich desto mehr vermindern muss, je mehr Pfeifen tönen. Tönen nun 30 oder mehr Pfeifen, so ist es klar, dass jede Pfeife von ihrer ursprünglichen Kraft und Reinheit ein gewisses Quantum einbüsst. Selbstverständlich sind die Gefahren für die Bohrung der Löcher bei Schleif- und Kegelladen dieselben.

Da zwei Windladen gewöhnlich zu einer Orgelstimme gehören, so muss der Registerzug einer Stimme auch zwei Schleifen zu gleicher Zeit ziehen, da erst dann die Stimme vollständig offen ist. Die Pfeifen stehen auf den Pfeifenstöcken jeder Lade in der Reihenfolge von ganzen Tönen: C_0 D_0 E_0 Fis_0 Gis_0 oder Cis_0 Dis_0 F_0 G_0 A_0 u. s. w. Die Traktur geht von jeder Taste so, dass trotz dieser Lage stets der richtige Ton aufgezogen wird. Die Stimme klingt nicht, sobald die Schleife abgestossen wird. Ist dies geschehen, so sind die Löcher der Schleife verschoben, so dass nun keine Luft in den Pfeifenfuss mehr dringen kann. Die Schleifen dienen also dazu, eine Stimme tönen oder schweigen zu lassen. Bei Kegelladen sind kleine Schleifen nöthig, indem jede Pfeife ihren Kegel, ihr Ventil hat; der Registerzug stösst hier keine Schleife ab, sondern öffnet den Kanal oder die grosse Cancelle, so dass der Wind nun frei einströmen kann. Es ist erklärlich, dass eine Windlade so viel Schleifen haben muss, als Stimmen auf derselben stehen sollen. So muss eine Manual-Windlade mit sieben Stimmen auch sieben Schleifen erhalten; ist eine *C*- und *Cis*-Lade vorhanden, sogar 14 Schleifen. Nachdem wir gesehen, wie alle einzelnen Theile der Windlade dem theoretischen Gesetze unterworfen sind, bleibt uns nur noch übrig, die praktische Methode zu beschreiben, welche die Orgelbauer anwenden, um die Breite und Tiefe der Windladen zu bestimmen. Sie

müssen ja vor allen Dingen, ehe sie die einzelnen Theile, selbst den Rahmen, beginnen zu arbeiten, die Breite und Länge der Windlade wissen. Es geschieht dies in folgender Weise: Man nimmt Streifen von Papier, welche die Querschnitte der Pfeifen vorstellen sollen, schneidet dieselben genau nach den Querschnitten der zu C_0 gehörigen Pfeifen, und legt diese Streifen, welche Patronen genannt werden, in gerader Richtung neben einander, so erhält man die Breite der Windlade. Jedoch ist hierbei zu berücksichtigen, dass zwischen den Papierstreifen noch ein kleiner Raum bleibt, damit die Pfeifen genügenden Raum zum Anblasen behalten. Um die Länge der Windladen feststellen zu können, schneidet man Papierstreifen nach dem Durchmesser der weitesten Stimme für alle Töne, legt sie in der Länge der Schleifen nach, so hat man die Länge; auch hierbei ist zu berücksichtigen, dass Raum zum Anblasen der Pfeifen bleibt. Um Raum in der Länge zu ersparen, werden die Pfeifen von der zweiten Octave ab im Zickzack gestellt; die Orgelbauer wissen, wie viel Raum sie hierdurch ersparen. Zu weit können Pfeifen niemals von einander stehen, wohl aber zu enge. Indessen erwachsen aus zu weiter Stellung erhebliche Unkosten; oft mangelt auch der Platz. Deshalb sind grosse Stimmen da, wo sie nicht günstig aufgestellt werden können, fortzulassen. Jedoch kommt es vor, dass grosse Pfeifen, welche nicht auf der Windlade Platz haben, auf eine Pfeifenbank neben die Windlade gesetzt werden müssen. Diese Bank ist ein starkes Bohlenwerk. In die Seite desselben sind so viele Löcher oder kleine Kanäle gebohrt, als Pfeifen auf die Bank zu stehen kommen; diese kleinen Kanäle werden durch Röhren von Metall mit den Pfeifenlöchern oder Windlade, auf welche sonst diese Pfeifen zu setzen wären, verbunden. Diese Röhren heissen Condukten. Die kleinen Kanäle der Bank münden oben ebenfalls in Pfeifenlöcher aus, auf welche die Pfeifen gesetzt werden. Die Condukten müssen natürlich weiter sein, als die Löcher im Pfeifenstocke, sonst wird der Ton matt. (Die Luftdichte, welche durch die Condukten einen Umweg machen muss, ehe sie zu den Pfeifen gelangt, würde sich, wenn die Condukten zu eng sind, bedeutend vermindern.) Die Verbindung der im Prospekt stehenden Principal- und Octavpfeifen ist mit der Windlade ebenfalls durch Condukten hergestellt.

Für den Ton der Orgel ist es wichtig, dass Windladen und Pfeifwerk frei stehen, nicht der Decke der Kirche zu nahe gelegt werden, auch nicht eine Windlade zu nahe über die andere zu liegen kommt. Auch darf das Gehäuse die Windlade nicht beengen. Dies Alles ist nöthig, damit die Luftmengen freien Abfluss haben, mithin der Ton sich frei entfalten kann. Sobald nun dieser Verlust so stark ist, dass er dem Ohr sich durch mattes Klingen, durch Stossen und Schwanken kund giebt, so sagt man: das Werk ist schwindsüchtig. So kann denn ein schwindsüchtiges Orgelwerk drittens seinen Grund in zu engen Cancellen, zu kleinen Ventilen und im geringen Ventilaufgange, in engen Condukten und in zu kleinen Pfeifenlöchern haben. Jedoch zeigt sich der schwindsüchtige Ton bei engen Kanälen und Kröpfen und Kanalventilen gewöhnlich dann, wenn viel in der Tiefe gegriffen, bei engen Cancellen aber dann, wenn das volle Werk gespielt wird. Sehr oft findet man zu enge Basscancellen; wodurch dann natürlich die tiefen Töne besonders leiden.

In wie weit sich die Dichte des Luftzuflusses, um eine leidliche Ansprache der Pfeifen zu erzielen, vermindern kann, darüber stellt Töpfer in seinem Werke Folgendes fest: 1) Scharf intonirte Pfeifen vertragen einen grösseren Abfall der Dichte als Füllpfeifen, oder: bei Pfeifen mit niedrigem Aufschnitt kann sich die Dichte mehr vermindern, als bei Pfeifen mit hohem Aufschnitt. 2) Bei gleich hohem Aufschnitt können eng mensurirte Pfeifen eine grössere Verminderung ertragen, als weit mensurirte (namentlich wenn die Höhe des Aufschnittes $^1/_5$ des Diameters beträgt). Obige Sätze bedürfen keiner weiteren Erklärung. So vermindert sich bei Prinzipalmensur der Ton durch eine Ver-

minderung der Dichte um 3° und wird unbrauchbar durch eine Verminderung der Dichte um 5°. Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die Länge, Breite, Weite und Höhe der Cancellen nicht der Willkür überlassen bleibt, sondern namentlich bei grossen Werken die Grösse der Cancellen genau festzustellen ist, ehe mit der Arbeit der Windladen begonnen wird; denn zu grosse als auch zu kleine Cancellen haben verschiedene Nachtheile im Gefolge. So hindern zu grosse Cancellen die schnelle Ansprache des Pfeifenwerks; auch wird der Ton der Pfeifen nicht eher gleichmässig, als bis die Bewegung der durchziehenden Luft gleichmässig von Statten geht. Dies geht bei grossen Cancellen langsamer vor sich, als bei kleinen.

Die Cancellen, ein so wichtiger Bestandtheil der Windlade, müssen eigen gearbeitet werden, vor allen Dingen aber dicht sein, da sonst der Wind in benachbarte Cancellen dringt und die Pfeifen dieser, ohne dass das zugehörige Ventil geöffnet wird, tönen. Diesen Fehler nennt man in der Orgelbausprache »durchstechen«. Um die Winddichte der Cancellen herzustellen — der Wind windet sich durch unsichtbare Löcher hindurch —, werden die Cancellenschiede winddicht in Rahmen eingesetzt, die Spunde oben und unten eingeleimt, alsdann sämmtliche Cancellen mit heissem, gutem Leim (am besten Hausenblase) angefüllt. Der Leim bleibt so lange, bis er in alle feinen Oeffnungen gedrungen ist, in den Cancellen. Dies ist der Fall, sobald er anfängt, kalt zu werden und sich zu verdicken; alsdann wird er wieder herausgegossen. Oft werden schadhafte, undichte Windladen auf diese Weise wieder hergestellt. Sehr gut ist, wenn das Bohren der Pfeifenlöcher in die oberen Spunde erst nach diesem Experiment geschieht. Das Auflegen von Fundamentalbrettern — in Frankreich oft angewendet — auf die oberen Spunde ist veraltet und nicht mehr zu empfehlen. Dagegen belegen manche Orgelbauer die obere Fläche der Windlade, ohne sie zu spunden, mit Fundamentbrettern.

Im Zusammenhange mit den Windladen stehen noch die Schleifen, Dämme und Pfeifenstöcke. Schleifen und Dämme sind schmale, lattenförmige Holzstreifen, welche quer über die Cancellen und Cancellenschiede so gelegt werden, dass sie theilweise 4 bis 6 Centimeter über die Windlade hervorstehen. Die langen Streifen sind beweglich und heissen Schleifen, die kürzeren liegen fest und heissen Dämme. Ueber den Schleifen liegen die Pfeifenstöcke fest auf den Dämmen und die Schleife muss unter ihnen leicht zu bewegen sein. Die Pfeifenstöcke enthalten gebohrte und ausgebrannte runde Löcher, auf welche die Pfeifenfüsse zu stehen kommen. Kleinere Pfeifen stehen auf Pfeifenbrettchen von Pappelholz oder Tannenholz, grössere stehen frei auf den Pfeifenstöcken und hängen oben an der Pfeifenlehne. Sind die Schleifen vermittelst des Zuges aufgezogen, so müssen die in die Schleifen gebohrten Löcher genau mit den Löchern des Pfeifenstockes und Cancellenspundes zusammenfallen. Durch diese drei Löcher, welche bei aufgezogener Schleife nur eins bilden und gleich gross sein müssen, strömt der Wind, aus den Cancellen kommend, hindurch und geht in den Pfeifenfuss. Jede Pfeife hat ein Loch; nur bei gemischten Stimmen, wo doch zwei oder mehrere Pfeifen zugleich tönen sollen, haben die zu einem Chor gehörigen Pfeifen ebenfalls nur ein Loch: damit aber alle diese Pfeifen durch dies eine Loch mit Wind versorgt werden können, so ist quer durch den Pfeifenstock ein zweites Loch gebohrt worden. Dieses, an beiden Enden verspundete Loch, bildet nun einen kleinen Kanal, welcher den einzelnen Pfeifen ihren Wind zuführt, indem die Löcher der Pfeifen in diesen Kanal münden. Selbstverständlich wird die Dichte des Orgelwindes durch diese kleinen Kanäle abermals vermindert. Es bedarf wohl kaum noch der Erwähnung, dass auch die Löcher der Pfeifenstöcke, der Schleifen und der Cancellen nicht willkürlich gross oder klein gemacht werden dürfen, sondern ebenfalls von der Tiefe zur Höhe in einem bestimmten Verhältniss (Mensur) abnehmen müssen — ebenso ist sicher, dass Pfeifen mit viel Luftzufluss grosse Löcher, und umgekehrt — Pfeifen mit wenig Luftzufluss kleinere Löcher erhalten müssen. Immerhin müssen

die Löcher im Verhältniss zu den Pfeifengrössen und ihrer Mensur stehen. Es ist kein Wunder, dass die oberen Octaven frischer und schärfer klingen, als die unteren, da die Discantpfeifen fast dieselbe Dichte haben, als die Discantcancellen; denn je grösser der Raum, desto grösser der Abfluss und desto mehr vertheilt sich die Dichte. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, anzuzeigen, wie auch die Grösse der Pfeifenlöcher berechnet werden kann, darüber siehe Töpfer's Orgelwerk. Bemerkt sei noch, dass die Einrichtung der Windladen in Hinsicht der Pfeifen bei den Kegelladen wegfällt, überhaupt eine andere ist. Bei Schleifladen stehen auf einer Cancelle alle zu einem Tone gehörigen Pfeifen, während bei Kegelladen auf einer Cancelle alle zu einer Stimme gehörigen Pfeifen stehen. Die Schleiflade hat so viel Cancellen, als Tasten da sind, die Kegellade so viel, als Stimmen vorhanden. Ehe wir zum Pfeifwerk der Orgel übergehen, wollen wir einen kurzen Blick auf die Tractur der Orgel, sowie auf die gesammte Mechanik werfen.

E. Die Tractur. Die Tractur dient dazu, die Cancellen öffnen oder schliessen zu können. Der Ausdruck Cancelle ist bei Kegel- und Schleifladen verschieden. Die Tractur ist, wie ihre Bestimmung ergiebt, eine Mechanik, welche den Orgelspieler in den Stand setzt, nach Vorschrift der Noten oder nach seiner eigenen Fantasie die Pfeife tönen zu lassen. Ohne Tractur nützten dem Orgelspieler weder Pfeifen noch Windladen noch Bälge etwas. Zwar hat man versucht, Orgeln ohne Tractur herzustellen, indem man Abstrakten u. s. w. verwarf; jedoch haben diese unerquicklichen Versuche noch nichts Reelles zu Tage gefördert. Um die ganze Tractur verfolgen zu können, fangen wir beim Claviaturschrank an: derselbe enthält die Claviatur oder Claviaturen, deren höchste Anzahl vier, selten fünf ist. So viel ich weiss, hat nur die von Cavaillé-Cole erbaute Orgel der Kirche von Saint-Suplice in Paris fünf Claviaturen, welche in einem Spieltisch liegen. Die Claviaturen I., II., III., IV. Manual liegen in bestimmter Reihenfolge über einander, als Ober- und Untermanual u. s. w. Unter den Claviaturen frei und unverschlossen liegt die Pedalclaviatur (s. d.). Neuere Orgelwerke haben oft keinen Claviaturschrank, sondern einen Spieltisch. Derselbe hat die Form eines Harmoniums und steht vom Orgelgehäuse gesondert. Diese Einrichtung gestattet dem Spieler, das Gesicht dem Inneren der Kirche zuzuwenden und ist mithin sehr praktisch. Die Mechanik ist dann durch den Fussboden geführt.

Der Claviaturschrank hat für gewöhnlich seinen Platz in der Mitte der Vorderansicht des Orgelgehäuses, kann jedoch bei kleinen Orgeln auch an der Seite desselben aufgestellt werden. Abstrakten (lange gezogene Holzstreifen), Winkel, Wippen, Stecher, Stifte, Ledermütterchen, Wellenrahmen, Vellaturen, Ziehdrähte sind nur mit den Claviaturen in Verbindung gesetzt, so dass beim Niederdrücken irgend einer Taste die Bewegung derselben sich bis zum Ventil fortpflanzt. Dadurch wird das Ventil von der Cancellenöffnung abgezogen, bei Kegelladen der Kegel gehoben, so dass die im Windkasten befindliche, verdichtete Luft in die Cancelle eindringen kann. Mehrere Cancellen, mehrere Ventile, die namentlich die tiefen Töne *(C₀ D₀)* erheischen, werden durch entsprechende Mechanik mit nur einer Taste *(C₀ D₀)* in Verbindung gesetzt, so dass eine Taste oft zwei bis drei Ventile bewegt. Je genauer und präciser die Bewegung der Mechanik in einander greift und wirkt, desto präciser ist die Ansprache des Pfeifwerks.

Den ersten Theil der Tractur bilden die Claviaturen, deren Claves einarmige, oft auch zweiarmige Hebel darstellen, die vorn, wo gespielt wird, den Angriffspunkt, dort, wo die Abstrakte eingefügt ist oder wo die Taste auf den Stecher liegt oder drückt, die Last und an dem im Orgelgehäuse befindlichen Ende den Ruhepunkt haben. Nach dieser Construktion ergiebt sich aus dem Gesagten nach den Gesetzen des einarmigen Hebels für die Claves Folgendes: 1) ist die Bewegung des Angriffspunktes grösser als die Bewegung des Widerstandspunktes, 2) dagegen die Kraft des Fingers beim Niederdrücken der Taste

geringer, als die Kraft oder der Druck, welchen die Abstrakten oder Stecher den Fingern entgegensetzen. — Es ist bekannt, dass die Orgeltastaturen den Umfang, den man beim Pianoforte findet, nicht haben; $4^1/_2$ Octave als Umfang der Claviatur zu geben, ist in neuerer Zeit gang und gäbe geworden. Die Tasten des Untermanuals sind am längsten, die Tasten des zweiten Manuals kürzer u. s. f. Leichtes trockenes Holz, saubere Arbeit und genaue Eintheilung der Tasten oder Claves sind Hauptbedingung einer guten Claviatur. Um namentlich das Biegen der langen Tasten zu verhindern, werden noch schmale Holzstreifen unten angeleimt. Das Fourniren der Tasten geschieht durch Knochen, Ebenholz und Elfenbein. Die Tasten müssen tiefer fallen, als beim Pianino, da der Fall der Tasten die Weite des Ventilaufganges bestimmt. Ueber Lage der Claviaturen und ihre Einrichtung siehe die betreffenden Artikel. Bemerkt sei noch, dass die Pedalclaviatur sehr oft im Bogen angelegt ist. Diese Lage ist der horizontalen vorzuziehen. Nur sind die Organisten meistens an eine horizontale Pedalclaviatur gewöhnt.

Wie schon im Artikel Manual gesagt wurde, finden sich dort, wo die Tractur nach oben geht, an der oberen Seite der Tasten Messingschrauben mit Ledermütterchen (s. d.), vermittelst welcher die Tasten in dem am unteren Ende des Abstrakten befindlichen Lederstiefelchen (s. d.) hängen. Geht aber die Tractur nach unten, so liegen die Tasten auf einer Reihe Stecher (s. d.), welche sich in einer Scheide bewegen. Die einzelnen Theile der Mechanik werden nun durch die Abstrakten verbunden; gehen letztere nach oben, so bilden sie das »Zugwerk«; werden Stecher angewandt, so geht die Tractur nach unten und bildet dieselbe dann ein »Druckwerk«. Liegen bei Claviaturen die Tasten so, dass sie in der Mitte im Leitstift gehen, am anderen Ende aber, sobald sie mit den Fingern niedergedrückt werden, sich heben, so werden Stecher angewendet, wenn die Wirkung sich nach oben, und Abstrakten, wenn sie sich nach unten äussern soll. Solche Claviaturen heissen Koppclaviaturen, und bilden diese zweiarmige Hebel. Die Wellen sind ovale (nicht sechs- bis achtkantige) Hebel und an den Enden oval abgerundet u. s. w. Um das Schlottern und Klappern zu langer Abstrakten zu vermeiden, werden sie in eine Art Rahmen (Schied) gelegt; alsdann bewegen sie sich geräuschlos. Abstrakten und Stecher stehen mit der Vellatur in Verbindung. Zu dem Zwecke ist jede Abstrakte am Ende mit einem starken Messingdraht versehen (Anhängedraht genannt) und werden dieselben vermittelst dieses Drahtes, welcher hakenförmig gebogen wird, eingehängt. Die Wellen sind ovale oder sechs- bis achtkantige Holzstangen, seltener aus Eisen verfertigt. Die Endflächen derselben sind oval abgerundet; auch ist ein Messingstift in dieselben eingeschlagen worden. Der eingeschlagene Stift bewegt sich im ausgebrannten Loche eines vierseitigen Holzstäbchens (Döckchen). Die Döckchen sind wieder im Wellenbrette eingeleimt, und zwar in solcher Entfernung, dass die bequeme Bewegung der Wellen nicht gehemmt wird.

Wie die Löcher in den Döckchen gefüttert, wie dieselben, sowie die Winkelarmen und Wellenstifte an den Wellen heute auf verschiedene Weise hergestellt werden, darauf kann ich mich hier nicht weiter einlassen. Jede Welle bewegt sich in zwei Döckchen oder Wellenarmen, wovon der eine senkrecht über oder unter dem Clavis, den er ziehen soll, der andere senkrecht unter dem Ventile, welches er öffnen soll, zu liegen kommt. Der erste Arm wird mit der Abstraktur, welche vom Clavis ausgeht, der zweite durch eine Abstrakte mit dem Pulpeten- oder Ziehdraht in Verbindung gesetzt. Die Wellenbretter liegen beim Zugwerke über, beim Druckwerke unter der Claviatur. Beim Druckwerke wirkt der Stecher auf den ersten Winkelarm. Das Wellenbrett kann aber auch ein Rahmen sein, in welchen mehrere Reihen Döckchen oder Kapseln von Buchenholz eingeleimt sind. Auch hier ruhen die Wellen vermittelst der Wellenstiftchen in den Döckchen. Die neuere Orgelbaukunst füttert die Löcher der Döckchen mit Messing aus und verwendet zu Wellenstiften

sauber polirten Stahldraht. Eine solche Tractur widersteht allen Witterungseinflüssen. Wer sich einen genauen Begriff von dem Inneren einer grossen Orgel und der Tractur derselben machen will, dem rathe ich, in das Innere einer Orgel zu steigen und selbst zu schauen. Jetzt ist das Wellenbrett dem Wellenrahmen vorzuziehen, da durch letzteren leicht eine schwere Spielart erzeugt wird. Bei den Pedalclaviaturen ist die Tractur ähnlich. Das verlängerte, hinter dem Vorsatzbrette liegende Ende der Pedalclavis heisst Schnabel; derselbe ist beim Druckwerke mit einem Stecher versehen. Unter dem Stecher liegt ein Winkelarm horizontal; derselbe wird von dem Stecher in Bewegung gesetzt. Der andere Winkelarm zieht vermittelst der Abstrakte einen dritten Winkel, welcher mit dem Wellenbrette oder auch schon mit dem Spielventile in Verbindung steht. Beim Zugwerk liegt die erste Winkelreihe über den Schnäbeln der Pedalclaves. Bei Kegelladen erhalten die Pedaltasten Federn; letztere können auch unter dem Kegel angebracht werden. Bei grösseren Orgeln, wo die Wirkung der Taste sich oft auf entfernte Orgeltheile äussern soll, sind natürlich mehrere Wellenrahmen und Wellenbretter nöthig. Jede Zusammensetzung bedarf der Stellschrauben. Die Construktion der Tractur richtet sich stets nach dem Orte, wo die Orgel aufgestellt werden soll. Die Anwendung der Winkel bricht sich immer mehr Bahn; denn diese vereinfachen die Wellenconstruktion. Die Verbindung der Abstrakten mit den Ventilen durch den Windkasten geschieht durch den Ziehdraht. Derselbe geht entweder durch Pulpetenstreifen oder Pulpetenbeutel. Je weniger Wind durch die feine Oeffnung, durch welche der Ziehdraht in den Windkasten geführt wird, entschlüpft, desto besser die Tractur.

Töpfer hat auf Grund der Gesetze, die für die Wirkung des Hebels maassgebend sind, Berechnungen angestellt, durch welche er die Grösse der Kraft findet, die auf der Taste angewendet werden muss, um das Ventil zu öffnen. Dieselben haben ergeben, dass sich der Fingerdruck zum Widerstand des Ventils am oberen Ende verhält, wie der Ventilaufgang zur Bewegung der Taste. Auch hierauf können wir hier nicht weiter eingehen.

Den zweiten Theil der Tractur bilden die Koppeln. Durch dieselben können 1) verschiedene Manuale so miteinander verbunden werden, dass beim Spielen der Claviatur des Hauptmanuals z. B. sich die Tasten der anderen Manuale gleichzeitig mit niederbewegen. Es klingen dann bei diesen angekoppelten Claviaturen die dazu gehörigen Pfeifen mit. 2) können bei einer Pedalkoppel die Stimmen des Hauptwerkes für das Pedal benutzt werden, wodurch namentlich schwache Pedale verstärkt werden. Ja, leider kommt es noch vor, dass Orgelwerke gebaut werden, welche keine Pedalstimmen haben, sondern nur ein angehängtes Pedal; letzteres spielt die Töne des Manuals vermöge der Koppel. Wie angedeutet, giebt es Manual- und Pedalkoppeln. Die Manualkoppeln können auf vierfache Weise hergestellt werden. Die erstere Art verschiebt die untere oder obere Claviatur nach Belieben. Klötzchen sind unter der oberen und auf der unteren Tastatur angeleimt; durch Verschiebung der einen Claviatur fallen die Klötzchen zusammen. Die Koppel ist veraltet, da es nicht rathsam ist, solche Koppel während des Spielens anzuziehen. Eine andere Art ist die Gabel-, eine dritte die Wippen-, eine vierte die Winkelhakenkoppel. Die betreffenden Artikel geben genaue Einsicht in den Mechanismus dieser Koppeln. Die Winkelhakenkoppel hat den Vortheil, 1) dass der Spieler während des Spielens das eine oder andere Manual ankoppeln kann, 2) dass es nicht nöthig ist, bei Bestimmung des Tastenfalles auf die Koppel Rücksicht zu nehmen. Die Windladenkoppel dient dazu, die Pfeifen zweier Manuale zum Zusammenklingen zu bringen, ohne dass die zweite Claviatur gespielt wird. Es ist dies mehr ein Registerzug, als eine Koppel; durch das Aufziehen einer Schleife wird bewirkt, dass der Wind aus den Cancellen des einen Claviers in die Cancellen des anderen strömen kann. Natürlich ist die Koppelung nur wirksam, wenn zwei Claviere eine Windlade mit Zwischen-

schieden erhalten. Die **Pedalkoppel** (s. d.) endlich dient dazu, die Stimmen des Hauptwerkes als Pedalstimmen benutzen zu können. Bei der veralteten Pedalkoppel zogen die Pedaltasten die Hauptmanualtasten nieder; bei der neueren Einrichtung fällt dies fort, indem die Pedalkoppel eigene Ventile mit betreffender Mechanik erhält, so dass sie während des Spiels an- und abgekoppelt werden kann.

Den dritten Theil der Mechanik bildet das Regierwerk oder die Registertractur. Man versteht unter Regierwerk die Construktion der Registerzüge, durch welche die einzelnen Stimmen zum Tönen oder Schweigen gebracht werden. Wozu die Schleifer dienen, wurde schon oben gesagt. Die Registerknöpfe stehen nun vermittelst der Registratur mit den Schleifen in direkter Verbindung. Die Theile des Registerzuges sind 1) der Registerknopf (s. **Manubrium**), 2) die Regier- oder Schiebstange. Die Construktion der Registerzüge ist natürlich nach der Grösse des Werkes verschieden. Gewöhnlich tritt die Registerstange mit dem unteren Ende einer Wippe in Verbindung, während das obere Ende der Wippe mit dem Zug oder Griff der Schleife verbunden ist. Oft kommt es auch vor, dass die Regierstange mit einem eisernen Winkel in Verbindung gesetzt wird, welcher wieder eine zweite Regierstange bewegt u. s. w. Da für gewöhnlich die Windladen *(C—Cis)* getheilt sind, so liegt zwischen beiden der Zug der *C*- und *Cis*-Schleifen; derselbe ist nun mit einer Stange (Koppelstange) verbunden. Vermittelst eines Winkelarmes oder einer Wippe greift die Mechanik in diese Koppelstange ein und bewegt beide Schleifen. Bei einer Windlade wird die Schleife rechts oder links von der Lade regiert oder aufgezogen. Eine gute Signatur der Knöpfe, eine egale Lage derselben, überhaupt eine saubere Herstellung der Manubrien ist wünschenswerth. Gewöhnlich liegen sie zu beiden Seiten der Claviatur. Wer sich überzeugen will, wie viel bei einem grossen Werke mit 80 bis 90 klingenden Stimmen darauf ankommt, dass die Knöpfe übersichtlich geordnet sind, dem rathe ich, sich die Orgel im Schweriner Dom anzusehen. Hier hat Ladegast gezeigt, wie eine gute Registerordnung das Orgelspiel erleichtern kann. Die Schleifen sind oft schwer beweglich; um so wünschenswerther erscheint es, dass an der Registratur Alles dauerhaft hergestellt worden ist. Die Dörner (das sind Stifte, welche Schiebstangen mit Wippen u. s. w. verbinden) müssen von Eisen gemacht und gegen das Herausfallen sicher gestellt sein; auch müssen sämmtliche Registerknöpfe **eine** Bewegung machen, selbst wenn auch die Bewegung der Schleifen auf den Windladen ungleich sein sollte. — So wären wir nun so weit gekommen, dass wir alle Hülfsmittel, welche nöthig sind, um die Pfeifen zum Tönen oder zum Schweigen zu bringen, beschrieben und erwogen haben. Wir wenden uns daher zum letzten Theile der Orgel, zum Pfeifwerk.

F. **Das Pfeifwerk.** Das gesammte Pfeifwerk zerfällt in zwei Hauptklassen »in Labial- und Zungenpfeifen«. Bei jeder Art wird der Ton auf verschiedene Weise hervorgebracht. Bei den Labialpfeifen ist die Luft allein schwingender und Schwingungen erregender, d. h. allein tonzeugender Körper. Die Pfeife bildet nur den Raum, in dem der Ton sich bildet. Bei den Zungenpfeifen schwingt zugleich eine elastische Platte. Eine jede Orgelstimme besteht aus einer Reihe Pfeifen, welche dieselbe Intonation, Klangfarbe und Mensur, die gleiche Herstellung erhalten haben; sie stehen auf einer Schleife, gehören zu einem Registerzuge und entsprechen in ihrer Tonfolge der chromatischen Scala. Der Tonumfang einer solchen Stimme umfasst den Tonumfang der Claviatur, also $4^1/_2$ Octave als Manual-, $2^1/_4$ Octave als Pedalstimme. Die Labialstimmen schliessen die Luftsäule von der äusseren Luft ab und haben den Zweck, den aus der Windlade kommenden Luftstrom zu regeln. Jede Labialpfeife besteht aus drei Theilen, 1) aus dem Körper der Pfeife, 2) aus dem Fuss und 3) aus dem Kern. Ueber dem Kern ist die Pfeife offen, dies ist der Aufschnitt. Ueber dem Aufschnitt befindet sich das Oberlabium, unter dem Aufschnitt das Unterlabium. Die schmale Oeffnung zwischen Unterlabium

und Kern heisst **Lichtspalte** (s. d.). Durch dieselbe strömt die Luft als schmale Luftzunge aus dem Fusse in der Weise, dass dadurch die im Körper befindliche ruhende **Luftsäule** (s. d.) in Schwingungen versetzt wird. Die Labialstimmen zerfallen nach ihrer Tonhöhe in Grund-, Octav- und Hülfsstimmen. Zu den Hülfsstimmen gehören die Quinten-, Quarten- und Terzenstimmen; sie heissen so, weil sie nie allein, sondern nur in Verbindung mit Grund- oder Octavstimmen gebraucht werden können, bei welchen sie dann die Fülle und Stärke des Tones vermehren. Diese Stimmen können nun wieder offen oder gedeckt sein; in letzterem Falle ist der Körper oben mit einem Deckel, Hut oder Spund verschlossen. Bei gleicher Tonhöhe sind offene Pfeifen noch einmal so lang als gedeckte. Auch giebt es halbgedeckte Pfeifen; das sind solche Pfeifen, welche im Deckel eine offene Röhre haben, oder aber auch läuft der Körper derselben vom Kern nach dem Labium spitz zu, ist also kegelförmig gestaltet. Die Tonhöhe einer Stimme wird durch das Maass ihrer grössten Pfeife bestimmt, mithin durch die Grösse der Pfeife des grossen C_0. So ist eine Stimme achtfüssig, wenn der Körper der grossen C_0-Pfeife 8′ lang ist. Stimmen, welche mit einem anderen Ton als das grosse C_0 anfangen, werden ebenso nach der Länge der Pfeife des grossen C_0 bezeichnet, indem man voraussetzt, dass sie bis zum C_0 reichen. Bei all diesen Bestimmungen werden die Pfeifen vom Kern an gemessen. Bei gedeckten Stimmen wird auf dem grossen C_0 ihre doppelte Länge angenommen. So hat ein Gedaktbass, dessen Pfeife C_0 8′ lang ist, den 16 Fusston. Auf diese Weise ist die Erklärung des Fusstones der Pfeifen zu suchen. Da jedoch jetzt das Metermaass maassgebend ist, so findet man folgende Bezeichnungen:

32	Fuss =	10	Meter.	$1^1/_3$	Fuss =	0,422	Meter.
16	„ =	5	„	$2^2/_3$	„ =	0,844	„
8	„ =	2,5	„	$5^1/_3$	„ =	1,66	„
4	„ =	1,25	„	$1^3/_5$	„ =	0,377	„
2	„ =	0,62	„	$3^1/_5$	„ =	1,005	„

Das Metermaass ist aber ein sehr scharfes Maass und sind die Brüche z. B. 0,844 Meter = $2^2/_3$′ nicht so leicht fasslich für Laien, als das Fussmaass. Dazu kommt, dass das scharfe Metermaass noch weniger zutrifft, als das Fussmaass, indem die Länge z. B. der C_0-Pfeife 8 Fuss nicht immer genau 8 Fuss beträgt, da die Länge des Körpers sich stets ein wenig nach der Mensur verändert. Um nun den Anforderungen der Neuzeit gerecht zu werden, ist die neue Registerbezeichnung resp. die Tonhöhe des Registers also zu machen:

Statt	$\underline{C}$ 32	Fuss	setze man	C_2	=	Sub Contra	Octave
„	$\underline{C}$ 16	„	„ „	C_1	=	Contra	„
„	C 8	„	„ „	C_0	=	grosse	„
„	c 4	„	„ „	c^0	=	kleine	„
„	c 2	„	„ „	c^1	=	eingestrichene	„
„	c 1	„	„ „	c^2	=	zweigestrich.	„
„	c 6	Zoll	„ „	c^3	=	dreigestrich.	„
„	c $1^1/_2$	„	„ „	c^5	=	fünfgestrich.	„
„	c 9	Linien	„ „	c^6	=	sechsgestrich.	„

Für obige Bezeichnung hat sich auch die Urania endgültig entschieden. Töpfer giebt in seinem Werke über Orgelbau Th. I. S. 74 noch folgende Eintheilung der Stimmen:

Es giebt 1) 32 füssige Grundstimmen, fast nur fürs Pedal verwendbar,
2) 16 „ „ fürs Pedal und Manual verwendbar,
3) 12 „ Quintstimmen, nur fürs Pedal verwendbar,
4) 8 „ Manual- und Pedal-Grund- oder Octavstimmen,
5) 6 „ Manual- und Pedal-Quintstimmen,

6) 4 füssige Manual- und Pedal-Grund- oder Octavstimmen,
7) $3^1/_5$ „ Manual- und Pedal-Terzenstimmen,
8) 3 „ Quintenstimmen, fast nur fürs Manual,
9) 2 „ Octavstimmen,
10) $1^3/_5$ „ Terzenstimmen
11) $1^1/_3$ „ Quintstimmen und
12) 1 „ Octavstimmen.

Ihre Tonhöhe ist im Vergleich mit der menschlichen Stimme folgende:

1) die 8 füssigen Stimmen sind mit derselben im Einklang,
2) „ 16 „ „ tönen eine Octave tiefer,
3) „ 32 „ „ „ zwei Octaven tiefer,
4) „ 12 „ „ „ eine Undecime tiefer,
5) „ 6 „ „ „ „ Quinte höher,
6) „ 4 „ „ „ „ Octave höher,
7) „ $3^1/_5$ „ „ „ „ grosse Decime höher u. s. w.

Der Toncharakter des ganzen Werkes wird durch die grösste, offene Manual-Grundstimme bestimmt, und zwar muss dieselbe Principalmensur haben. So ist ein achtfüssiges Orgelwerk dasjenige, dessen Principalstimme auf dem Tone C_0 eine Pfeife von 8 Fuss Länge hat u. s. w. Ausser diesen Eintheilungen zerfallen die Labialstimmen in einfache und gemischte Stimmen. Erstere haben nur einen Ton zu jeder Taste, letztere zwei oder mehr Töne, die dann einen Chor bilden. Im Uebrigen zerfallen die Labialstimmen in sieben Arten: 1) Principalstimmen. Dieselben bilden den Grund der Orgel; die Mensur dieser Stimmen ist die Normalmensur. Zu ihnen gehören alle Principal- und Octavstimmen. 2) Eng mensurirte Stimmen. Dieselben haben einen scharfen, streichenden Ton, ihre Mensur ist enger als Principalmensur. Zu dieser Art gehören Violonbass — Violoncello — Traversenbass — Viola di Gamba — Schweizerflöten — Salicional — Harmonika und Vox angelica. 3) Flötenstimmen. Dieselben haben einen flötenartigen Ton und bilden das einzige Register, welches in Wirklichkeit sein Ideal, »die Flöte«, erreicht. Zu dieser Gattung gehören alle Flötenarten, wie Hohlflöte — Flauto dolce — Flauto traverso u. s. w. 4) Gedeckte Labialstimmen. Letztere können wegen des Deckels oder Hutes nur cylindrische oder prismatische Form haben. Zu dieser Art gehören Gedakt — Bordun — Subbass — Nachthorn — Rohrflöte — Quintatön u. s. w. 5) Weit mensurirte oder Füllstimmen. Zu diesen gehören alle Quinten- und Terzenstimmen. 6) Gemischte Stimmen. Dieselben haben alle die Cylinderform. Zu ihnen gehören die Mixtur — Accuta oder Scharf — Cymbel — Cornett — Sesquialtera — Rauschquinte. 7) Kegelförmige oder conisch geformte Stimmen. Zu dieser letzten Art gehören die Spitzflöte — Gemshorn — Viola u. s. w. Alle diese Stimmen können verschiedenen Fusston haben, alle haben sie eine verschiedene Klangfarbe und einen anderen Toncharakter. Die Weite der Pfeifen, die Grösse des Querschnittes, die verschiedene Mensur sind die vorzüglichsten Mittel, um verschiedenartige Stimmen herzustellen. Ebenso hat die Verschiedenheit der Luftsäulen einen Einfluss auf die Klangfarbe. Auch tragen die Luftmengen nicht wenig dazu bei, die Klangfarbe zu verändern. Sämmtliche Labialpfeifen werden theils aus Zinn, theils aus Holz verfertigt. Der Fuss jeder hölzernen Pfeife besteht aus zwei Theilen, aus dem Fusse und aus dem Windkasten. Die Vorderseite des Windkastens heisst der Verschlag.

Die zweite Hauptgattung der Orgelpfeifen sind die Zungenstimmen. Eine jede Zungenpfeife besteht aus sechs Theilen: 1) die Zunge, das ist eine dünne, aus Messing oder Neusilber gefertigte elastische Platte; dieselbe ist auf dem 2) Rahmen oder Mundstück so befestigt, dass sie entweder bei jeder Doppelschwingung auf dasselbe aufschlägt, oder in dasselbe hineinschlägt und auf diese Weise den Luftstrom unterbricht. Das Mundstück

ist in einem runden oder viereckigen Stück Holz oder Metall befestigt. Dasselbe bildet den dritten Bestandtheil und heisst 3) Kopf. Derselbe hält durch einen Keil oder durch Schrauben das Mundstück fest; der Absatz des Kopfes dient dazu, Mundstück und Zunge winddicht in den 4) Fuss oder Stiefel zu schliessen, in welchen die Luft aus der Windlade strömt. Letztere setzt die Zunge in Bewegung. Auf der Zunge befindet sich ein beweglicher, gebogener Draht, welcher 5) Krücke genannt wird; dieselbe kann den vibrirenden Theil der Zunge länger oder kürzer machen; durch die Krücke geschieht die Stimmung. Der Kopf erhält nun noch 6) einen Aufsatz oder Schallbecher, welcher die Form eines umgestülpten Kegels hat. Manche Aufsätze bilden zwei verbundene Kegel. Ich erinnere nur an die Versuche, die mit der Vox humana gemacht sind.

Die Zungenstimmen (s. d.) zerfallen nun in aufschlagende und durchschlagende Stimmen. Die durchschlagenden oder frei schwebenden Zungenstimmen sind eine Erfindung der Neuzeit und den ersteren vorzuziehen. Jedoch giebt es auch hier Ausnahmen von der Regel. Zungenstimmen sind: die Posaune — die Trompete — Cromorne — Vox humana — Hoboe — Fagott — Clarine u. s. w. Da jede einzelne Orgelstimme unter dem betreffenden Namen, sowie auch die Entstehung derselben im Lexikon ausführlich beschrieben ist, so verzichte ich hier auf weitere Beschreibung der einzelnen Register. Bemerkt sei nur, dass ein grosses Orgelwerk, welches Kraft und Schönheit im Ton in sich vereinigen will, enthalten muss: *a)* einen Principalchor, *b)* einen Flötenchor, *c)* einen Gedaktchor, *d)* einen Rohrwerkchor. Ist die Orgel noch so klein, immer muss eine Principalstimme vorhanden sein. Nach dem Principalchor des Hauptwerkes richtet sich der Pedal-Principalchor. Die gemischten Stimmen (Mixtur, Cymbel, Scharf) erhalten Principalmensur und dieselbe Intonation. Jeder Flötenchor besteht aus 16-, 8-, 4 füssigen Flötenstimmen. Orgeln mit mehreren Manualen erhalten für jedes Manual einen Flötenchor. Gesetz: Ein starker Principalchor erhält einen schwachen Flötenchor. Verschiedene Flöten von gleichem Charakter dürfen nicht auf einem Manual sein, ebenso wenig eine Salicional und eine Gambe. Das hier Gesagte gilt auch für den Gedaktchor; derselbe kann 32-, 16-, 8- und 4 füssig sein. Die Stärke dieses Chores richtet sich nach der Stärke des Principalchores. Gewöhnlich wird der Gedaktchor eine Octave tiefer als der Principalchor angelegt. So erhält Principal 16 Fuss, Bordun 32 Fuss u. s. w. Soll nun endlich der Principalchor erweitert werden, so geschieht dies durch Posaune und Trompete von weiter Mensur, während der enger mensurirte Principalchor des Nebenmanuals durch die enger mensurirten Rohrstimmen (Fagott, Dulcian, Oboe, Clarine) verstärkt wird.

Das zu den Orgelpfeifen verwandte Metall ist Zinn. Reines Zinn wird des theuren Preises wegen selten genommen; desto mehr eine Legirung von Zinn und Blei. Die Metallpfeifen werden aus Platten gemacht, welche auf der Giesslade gegossen und geformt werden. Durch Hobeln werden die Platten geebnet und erhalten die Stärke, welche zu den Pfeifenwänden nöthig ist. Zu schwache Platten sind für den Ton der Orgel ungünstig, da solche zu stark ausgehobelten Pfeifen leicht zittern und den Schwingungen der Luftsäule nicht genug Widerstand leisten. Je grösser die Pfeifen, desto stärker müssen die Metallplatten sein. Um Metall zu sparen, werden die Pfeifen der grossen Octave, sowie die Pfeifen der Pedalstimmen aus Holz gemacht. Schulz aus Paulinzelle nimmt als Grenze für das Metall die 4 füssige *C*-Pfeife an. Durch Löthen werden die Metallplatten zu Pfeifen verbunden (s. Löthung). Die Verbindungslinie heisst Naht. Mit noch grösserer Genauigkeit und ausführlicherer theoretischer Begründung, mit welcher Töpfer in seinem grossen Werke über Orgelbau die Ventilöffnungen, Grösse der Cancellen, Fall der Tasten, Lage der Stecher, Weite der Kanäle, Grösse der Bälge, Grösse der Pfeifenlöcher aufgestellt, hat er ein vollständiges Mensurgesetz aufgestellt, nicht allein für die

Principal-, sondern für sämmtliche Orgelstimmen. Seine vielen mit unendlichem Fleisse berechneten Mensurtafeln geben Zeugniss davon. Beim Zuschneiden der Stimmen, d. h. der Holz- und Metallplatten, wird nach den Töpfer'schen Mensuren gearbeitet, wenigstens von den tüchtigen Orgelbauern Deutschlands. Was Don Bedos de Celles noch oft unsicher aufstellt, das machte Töpfer zur anerkannten Wahrheit.

Werfen wir jetzt noch einen Blick auf die Zungenpfeifen. Es ist bekannt, dass bei der Sirene der Ton erzeugt wird, indem ein Luftstrom in eine Reihe einzelner Stösse zerschnitten wurde. Dasselbe wird auch durch eine schwingende Zunge erreicht, wie dieselben bei dem Accordion, Concertino und dem Harmonium angewendet werden. Nicht die Schwingungen der Zungen sind es, welche bei diesen Instrumenten den Ton erzeugen. Letztere geben nur die Veranlassung, nicht die Ursache des Tones ab. Sie machen nur aus dem Luftstrom eine Reihe getrennter Stösse. Zungen, welche mit Orgelpfeifen in Verbindung gesetzt werden, bestimmen die Schwingungen der Luftsäule, oder sie werden von denselben bestimmt. Steife Zungen bestimmen die Schwingungen der Luftsäule, biegsame werden durch die Schwingungen der Luftsäule bestimmt. Die Zungen können nicht nur von Metallstreifen, sondern selbst von biegsamem Holz gearbeitet werden. Bei alten Zungenpfeifen schloss die Zunge die Oeffnung; jede Bewegung der Zunge giebt einen Schlag, mehrere Schläge ein unangenehmes Geräusch; um letzteres zu beseitigen, wurden die Ränder des Mundstückes mit weichem Leder bezogen. Jetzt benutzt man die freie Zunge, welche zwischen den Rändern der Oeffnung hin und her schwingt, die Oeffnung selbst aber nicht ganz schliesst. Das vollkommenste aller Zungeninstrumente ist das menschliche Stimmorgan. Indem wir passende Pfeifen mit Zungen in Verbindung bringen, geben wir ihren Tönen die Eigenschaften der menschlichen Stimme. Das Stimmorgan des Menschen ist ein Zungeninstrument, bei dem die Schwingungen der Zunge mit Hülfe elastischer Bänder hervorgebracht werden, die am oberen Ende der Luftröhre sitzen und verschiedener Spannung fähig sind. Das Schwingungstempo dieser Stimmbänder wird nicht wesentlich von der Resonanz des Mundes beeinflusst; aber der Mund kann durch Veränderung seiner Form dazu gebracht werden, entweder für den Grundton oder für jeden der Obertöne der Stimmbänder mitzutönen. Durch das Verstärken besonderer Töne vermöge der Resonanz des Mundes wird die Klangfarbe der Stimme verändert. Die verschiedenen Vocalklänge entstehen durch verschiedene Mischungen des Grundtones mit den Obertönen der Stimmbänder. Durch die Aehnlichkeit, welche die Zungenstimmen mit dem menschlichen Stimmorgan haben, wurden die Orgelbauer darauf hingewiesen, die Orgelstimme Vox humana als Zungenregister herzustellen. Selbstverständlich erreichte diese Stimme trotz der vielen Versuche, die Silbermann und andere Orgelbauer mit derselben anstellten, ihr Ideal nicht. Indess bleiben doch Vox humana und Vox angelica wundervolle Orgelstimmen. Wie schön wirkt letztere in der Kirche zu Luzern, wo dieselbe von der Mitte der Decke aus (durch eine eigene Construktion also eingerichtet) ihren Ton nach unten hin klingen lässt.

Grossartiger gestaltet sich der Orgelton noch, indem tiefe Töne durch höhere verstärkt werden. Man braucht nur die Schwingungszahlen und ihr Verhältniss zu vergleichen, um einzusehen, dass, wenn mehrere Töne zugleich erklingen, ihre Schwingungen von Zeit zu Zeit zusammentreffen; ja dieses Zusammentreffen findet regelmässig statt. Es wird um so öfter stattfinden, je mehr die Töne mit einander in Verwandtschaft stehen. So müssen z. B. die Schwingungen des Grundtones mit der Octave (Verhältniss 1 : 2) am meisten zusammentreffen. Entfernter ist das Verhältniss der Quinte zum Grundton (3 : 1) und der Octave zur Quinte (2 : 3). Aus dem Verhältniss zweier gegebenen Töne lässt sich nun leicht der dritte Ton bestimmen, den sie durch das Zusammentreffen ihrer Schwingungen verstärken oder hervorbringen. Folgende Tabelle erleichtert die Auffindung der Tonverhältnisse:

Pfeifenlänge.	Ton.	Pfeifenlänge.	Ton.
1	*C* Grundton	$^1/_6$	$\bar{g}$
$^1/_2$	*c* Octave	$^1/_7$	$\bar{\bar{b}}$
$^1/_3$	*g* Quinte	$^1/_8$	$\bar{\bar{c}}$
$^1/_4$	$\bar{c}$ zweite Octave	$^1/_9$	$\bar{\bar{d}}$
$^1/_5$	*e*	$^1/_{10}$	$\bar{\bar{e}}$

Bei der Aufstellung des Fuss- oder Metertones für Orgelstimmen ist obige Tabelle maassgebend. Aus dem Vorhingesagten ergiebt sich, dass die verschiedenen Töne sich gegenseitig unterstützen und verstärken. Dadurch ist es auch erklärlich, dass die Orgeln nach und nach zu einer so grossen Kraft und Fülle gelangen konnten, welche wir heute an ihr bewundern. So entstand jenes gewaltige Rieseninstrument, dessen Donnerstimme — die Stimme des Gerichts — erschütternd auf den Zuhörer wirkt, dessen Ton als liebliche Flötenstimme einen beruhigenden Einfluss auf das erregte und bewegte Gemüth ausübt.

O. Wangemann.

Orgel (Geschichte). Der Name Orgel kommt her von dem griechischen Worte *ὄργανον*. Dieser Name bezeichnete in seiner frühesten Bedeutung jedes Geräth oder Werkzeug, sonderlich solche, deren man sich zu Handarbeiten bediente. Erst später wurde er für musikalische Tonwerkzeuge, besonders für Blasinstrumente gebraucht. Wiederum später wurde der Name Organum für combinirte Blasinstrumente gesetzt, welche die Grundlage für die Orgel bildeten. Nach und nach wurde dies Wort auf alle musikalischen Instrumente angewandt: »*Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum, non solum illud organum dicitur quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est. Quod instrumento utitur qui cantat, Organum dicitur*« (d. h. »Organa wurden genannt alle Instrumente der Musiker. Nicht allein jenes Werkzeug wird so genannt, welches gross ist und mit Luft angefüllt wird, sondern jedes, welches einem Gesange sich anpasst und körperlich ist, weil derjenige ein Instrument braucht, der Musik macht, und dieses Organum genannt wird«). Noch früher hatte dies Wort dieselbe weitgehende Bedeutung (s. Hieronymus 1 Opp. Tom. I Epist. ad Laetam, p. 56). Derselbe sagt (4. Jahrhundert n. Chr.) also »*Virgo surda sit ad organa*« (d. h. »die Jungfrau möge taub sein für die Instrumente«). Hier werden unter Organa Saiten- und Blasinstrumente verstanden. Das zeigen die weiteren Worte, die Hieronymus nun folgen lässt: »Die Jungfrau soll nicht wissen, wozu Tibia, Lyra und Kithara auf der Welt sind« (»*Tibia, Lyra, cithara, cur facta sint, nesciat*«). Alle diese Instrumente bezeichnet er durch Organa. Später nun wurde Organum für gewisse Gattungen gebraucht. Siehe Isidor Lib. III. »*Etymologie*«. Hier heisst es: »*Organa est in his, quae spiritu inflante completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et similia instrumenta*«. (Ausführliches über den Namen »Organum« und seine Bedeutung siehe in meiner Geschichte der Orgel § 1.) Endlich wurde Organum auf das Instrument aller Instrumente allein angewandt.

Da es schon Orgelwerke, wenn auch unvollkommene, vor Christi Geburt gab, so lässt sich eine genaue Geschichte der ersten Orgelwerke kaum aufstellen. Sicher ist, dass nicht ein Einzelner den Grund zur Orgel legte. Einer benutzte die Erfindung des Anderen oder nahm Vorhandenes zur Hülfe, ehe sich die Orgel als Orgel gestalten konnte. Jedoch lässt sich ein schwacher leitender Faden auch für die älteste Geschichte der Orgel finden, sobald man glaubwürdige Schriftsteller, vorgefundene Denkmäler und Inschriften hervorragender Bauten zu Hülfe nimmt. Da die Orgel ein Instrument ist, dessen Klänge durch Luftströmungen hervorgebracht werden, welche von den Bälgen aus durch weite Kanäle, die durch die Tasten geöffnet und geschlossen werden können, nach den Pfeifen hingeleitet werden, so ist der Anfang der Orgel in

den Instrumenten zu suchen, die durch ähnliche Weise zum Tönen gebracht werden, und dies sind die Blasinstrumente. Es mussten also, ehe auch nur ein unvollständiges Orgelwerk entstehen konnte, erst Blasinstrumente der einfachsten Art vorhanden sein, ehe sie als Pfeifen einer Orgel angewandt werden konnten. Das im Alterthum allgemeinste und in vielen Variationen bekannte Blasinstrument war die Flöte. In ihr ist der Anfang des Rieseninstruments, der Orgel, zu suchen. Die ältesten Völker, Inder, Chinesen, Perser, Meder Griechen und Ebräer, kannten die Flöten. Ein weiterer Fortschritt fand statt, als diese Flöten vereinigt wurden und ein Instrument bildeten. Dies war der Fall mit der Panpfeife oder Syrinx (*Fistula panis*, *Flûte champêtre*, *Syringa Panos*, Hirtenpfeife, Siebenpfeife). Die Erfindung wurde dem Gotte Pan zugeschrieben. Die heilige Cäcilia war eine Meisterin auf derselben, wie uns eine anmuthige Legende erzählt. Dieses veraltete Instrument bestand aus 7 bis 9 Pfeifen verschiedener Grösse von Rohr (Schilfrohr) oder Holz, welche mit Wachs aneinander geklebt waren. Die Pfeifen waren von verschiedener Länge und konnten auf- und absteigend geblasen werden. Diese Panpfeife war im Orient allgemein bekannt und hat sich noch heute dort bei den Hirten im Gebrauch erhalten.

Wenn man der ältesten Urkunde, der Bibel, folgt, so hätte Jubal (1 Mose 4, 21), der Sohn Lamech's, »Vater derer, die kinnor und ugabh führen«, in gewisser Hinsicht Antheil an der Erfindung der Orgel, da es sehr wahrscheinlich ist, dass das mit dem Namen ugabh bezeichnete Instrument die Dudelsackflöte oder Sackflöte gewesen ist. Panspfeife und Sackflöte legen den Grund zur Orgel. Erstere giebt die Anlage zur Stimme, letztere die erste Anlage, durch künstlichen Wind die Pfeife anblasen zu können. Die im 150. Psalm erwähnten Organa waren Instrumente, welche zum Lobe Gottes dienten. — Der Grund zur Orgel war vorhanden. Es ist ja leicht erklärlich, dass die Bläser der Panspfeife hin- und herdachten, wie sie dahin kommen könnten, die Lunge zu schonen und die Pfeifen auf andere Weise zur Ansprache zu bringen. Dass die Luft sich hierzu eignen müsse, war keinem Volke unbekannt, da sie wohl wussten, dass man Luft in einen Behälter schliessen und durch grössere oder kleinere Oeffnungen wieder herauslassen könne. Es liegt in der Natur der Sache selbst, dass sie solche Experimente sehr bald mit der Flöte versuchten. Die ersten Anfänge waren wohl unbeholfen und roh. Ein lederner Schlauch wurde mit Luft gefüllt und die darin befindliche Luft vermittelst des Armes in die Pfeifen gedrückt. Da nun alle Pfeifen zugleich tönen, so musste die Syrinx verworfen und nur eine Pfeife in den Schlauch gesetzt werden. Da man aber mehrere Töne haben wollte, so richtete man die eine Pfeife so ein, dass sie im Stande war, mehrere Töne zu geben, d. h. sie erhielt Löcher, welche mit den Fingern auf- oder zugehalten wurden. Dies war der Grund der Sackpfeife (*Tibia utricularis*), ein Instrument, nicht nur den Ebräern, sondern fast allen alten Völkern bekannt. Nachdem diese Erfindungen weiter ausgebeutet wurden, verwandelte man den ledernen Schlauch in einen Kasten und setzte auf diesen mehrere Pfeifen. Auf diese Weise kehrte man zur Panspfeife zurück. Oben auf dem Kasten brachte man verschiedene Löcher an und setzte auf diese die Pfeifen. Unter den Löchern befestigte man kleine Schieber, welche den Eingang zu den Pfeifen verschlossen oder öffneten. Luft in den Kasten zu bringen, das hielt nicht schwer. Trotzdem nahmen diese Versuche Jahrhunderte in Anspruch, ehe wirkliche Resultate erzielt wurden. Wasserleitungen und Pumpen, Wasserfälle, der Dampf des kochenden Wassers, Blasebälge mancherlei Art wurden angewendet, um Wind hervorzubringen. Bei den meisten Versuchen war das Wasser die Ursache der Bewegung. Zuletzt blieb man bei den Blasebälgen; man liess sie durch Wasser oder durch Menschen in Bewegung setzen (s. Forkel, »Geschichte der Musik« S. 354, und Kircher, »Musurgie«).

Durch die Anwendung so verschiedener Mittel, Luft in die Pfeifen zu treiben, unterschieden unsere Vorfahren zwei Orgeln: *Organum pneumaticum*

und *Organum hydraulicum.* Bei beiden blieb immer die Luft der tonerzeugende Körper. Diese eben genannten Versuche bilden den dunklen Zeitraum der Orgelgeschichte. Inschriften und Bilder an Reliefs liefern hier den einzigen Anhaltepunkt. Erst zur Zeit des zweiten Tempels in Jerusalem geben die in demselben befindlichen Pfeifwerke einen weiteren Einblick in die Entwickelung der Orgel. Diese hiessen »Magrepha« und »Maschrokita«. Die ebräischen Blasinstrumente Chalil und Nekabhim, kleinere und grössere Flöte, bildeten den Grund dieser Pfeifwerke. Wir haben auch anzunehmen, dass die aus der Flöte hervorgegangene Sackpfeife (ugabh) und Panpfeife (maschrokita) zur Erfindung jener Orgelwerke geführt haben. Was nun diese selbst betrifft, so war das mit dem Namen Maschrokita bezeichnete Instrument die kleinere der beiden Orgeln. Es scheint aus sieben, auf einem Windkasten stehenden Pfeifen bestanden zu haben und, nachdem von dem Spieler Luft in den Kasten geblasen war, durch eine vorn angebrachte Tastatur gespielt worden zu sein. Ueber das grössere Werk, die Magrepha, haben wir Nachrichten theils aus dem Talmud, theils von Hieronymus *(ep. ad »Dardanum«)*, die ein im Ganzen übereinstimmendes Bild von demselben entwerfen. Es hatte einen, aus Elephantenhäuten verfertigten Windbehälter, in den durch mehrere Blasebälge Luft geführt wurde. Durch die einströmende Luft ertönten mehrere, mit jenem Windbehälter in Verbindung stehende Pfeifen.

Bedeutender von Werth war die, von Ktesibius (140 v. Chr.) erfundene Wasserorgel. Ktesibius zeichnete sich durch Erfindung verschiedener Maschinen aus. Leider sind seine Schriften verloren gegangen. Erst sein Schüler Hero hat seine Erfindungen in Schriften niedergelegt. Beschrieben wurde die Wasserorgel ausser von Hero noch von Vitruv. Abbildungen haben beide nicht hinterlassen. Kircher in seiner »Musurgie« und Hofrath Alb. Meister (hielt 1771 eine Vorlesung in Göttingen *»De veterum Hydrauli«*) haben auf Grund der Beschreibung Vitruv's Zeichnungen angefertigt; dieselben lassen nun ungefähr das Wesen der Wasserorgeln ahnen. Eine Zeichnung, welche das Aeussere einer Wasserorgel zur Zeit Nero's zeigt, ist erhalten. Ausführliches hierüber s. unter Wasserorgel, und in meiner »Geschichte der Orgel« und in Ph. Buttmann's »Erläuterung der Wasserorgel des Hero und Vitruv«. Die Wasserorgeln waren tragbar. Der Ton wurde jedoch ebenfalls durch comprimirte Luft erzeugt, während das Wasser nur dazu diente, die Luftdichte zu regeln und direkte Windstösse abzustellen. Die Pfeifen standen weder im Wasser, noch wurde das Wasser anstatt der Gewichte zur Regulirung der Bälge angewandt, noch wurden die Bälge durch Wasserdruck oder Wasserfall aufgezogen. Alle diese unsinnigen Vorstellungen der Wasserorgel sind in den oben angeführten Schriften hinreichend widerlegt. Ich erwähne dies ausdrücklich, weil ich selbst in der Orgelliteratur neueren Datums oft solchen Unsinn gelesen habe. Die alten Griechen waren denn doch etwas klüger. Der Blasebalg liess die Luft nicht gleichmässig in den Windbehälter strömen; deshalb brachte der alexandrinische Mechaniker einen Wasserbehälter an, in welchem die ausströmende Luft sich sammelte, ehe sie in die Windlade und von dort in die Pfeifen ging. Daher trafen die Luftstösse nur das Wasser und gingen dann gleichmässig nach der Windlade, um hier als ruhige, klingende Luftsäulen in die Pfeifen zu strömen, welche mit Hülfe einer Claviatur geöffnet und geschlossen werden konnten.

Dieses *Organum hydraulicum* wurde bei den Römern ein beliebtes Haus- und Zimmerinstrument. Nero hatte deren mehrere; auch soll sie zu seiner Zeit eine wesentliche Verbesserung erfahren haben. Die Resultate gründlicher Forschungen haben ergeben, dass die Wasserorgel vollständig zu entbehren und dass die alleinige Windorgel ihr unter allen Umständen vorzuziehen ist (vgl. Vitruvius Lib. IX. Cap. IX. p. 427 und Plinius, *»Historia naturalis«*). Welcher Art die Verbesserungen der Wasserorgel zu Nero's Zeit war, wissen wir nicht. Auch Athenäus Lib. III. Cap. 24 beschreibt eine Wasserorgel. Orgeln ohne

Wasser sind, wenn die Pfeifwerke der Israeliten nicht solche gewesen sein sollten, erst im 4. Jahrhundert n. Chr. hergestellt worden. Die erste und älteste Nachricht, welche wir von einer Orgel in grösserem Umfange haben, findet sich in der »Anthologie« und ist zuerst von Du Cange im »*Gloss. med. et inf.*« unter dem Worte »Organum« angeführt worden. Diese Orgel soll Julian dem Abtrünnigen (lebte im 4. Jahrhundert) gehört haben. Die deutsche Uebersetzung lautet also:

> Ich sehe, andrer Art kommt manches neue Rohr
> Aus tiefem Schlund, der Erde Schacht hervor.
> Nicht unsre Lunge ist's, womit wir es beseelen,
> Der starke Hauch kommt blos aus ochsenhäut'nen Höhlen,
> Und dringt durch's offne Rohr von unten aufwärts an.
> Ein Künstler kann hierbei, der hölzerne Claviere,
> Mit leichter Hand und Kunst berühren und regieren,
> Damit ein schöner Ton und Harmonie erklingen kann.

Den ledernen Schlauch ersetzte der Blasebalg, und das, was der Organist mit den Fingern spielte, hatte auch noch wenig Aehnlichkeit mit den heutigen Claviertasten. Sponsel in seiner »Orgelhistorie« glaubt allerdings, es habe diese Orgel schon eine Art Windlade gehabt. Die von Tertullian (3. Jahrhundert) gegebene Beschreibung der Wasserorgeln, nach welcher dieselben sehr vollkommen waren, ist stark anzuzweifeln. Er nennt hier Archimedes den Erfinder der Wasserorgeln, das ist aber falsch. Wenn ferner Claudian von hundert Stimmen aus metallenen Röhren redet, so ist dies nur poetisch aufgefasst. Sehr merkwürdig ist es, dass die Byzantiner und Tusker, ein sonst höchst unmusikalisches Volk, die Orgel pflegten und verbesserten. Ein Relief am Obelisken des Kaisers Theodosius zeigt uns, dass sie entschieden die Trittblasebälge anwendeten. Dies war eine merkliche durchgreifende Verbesserung (s. S. E. Coussemaker, »*Les instruments de musique*« in Didron, Annales III. S. 277 Fig. 200). Ihre Geschicklichkeit im Orgelbau findet Bestätigung dadurch, dass der byzantinische Kaiser Constantinus Copronimus um 757 dem fränkischen Könige Pipin d. K., und ferner, dass Michael an Karl d. Gr. eine Orgel zum Geschenk übersandten. Letztere wurde (das erste Beispiel der abendländischen Kirche) im Dom zu Aachen aufgestellt (vgl. W. Augusti, »Handbuch der christlichen Archäologie« I. S. 407 flg.). Die Byzantiner haben dies volltönende Instrument den erhaltenen Nachrichten zufolge nur bei weltlichen Festlichkeiten, nie aber bei kirchlichen Feiern benutzt (vgl. J. Elssner, »Neueste Beschreibung« u. s. w. S. 277 Anmerkg.). Frühere Nachrichten, die über den Gebrauch der Orgeln in den Kirchen berichteten, sind unzuverlässig, so die Nachricht des Platina in der Beschreibung der römischen Päpste, nach welcher Papst Vitalinus I. anordnen liess, den Gesang in der Kirche mit der Orgel zu begleiten. Die hier von Vitalinus mit »Organis« benannten Instrumente sind andere Instrumente gewesen.

Es ist auch noch zweifelhaft, ob das Pipin übersandte Instrument eine Orgel war. Sicher wissen wir dies von der Orgel, die Karl d. Gr. erhielt. Der Mönch von St. Gallen berichtet über dieselbe (Lib. II. »*de rebus bellici Carolus M.*« p. 10) und giebt hier eine gewichtige Beschreibung derselben, welche aber auch als übertrieben anzunehmen ist. Ein genaues Urtheil lässt sich aus dieser Beschreibung nicht schöpfen. Forkel schenkt ihm ebenfalls wenig Glauben. Eine gleichfalls übertriebene Beschreibung macht Wolfr. Strabo von einer Orgel, die im 9. Jahrhundert in einer Kirche zu Aachen stand. Sogar eine Frau lässt er von dem schönen Ton dieser Orgel sterben. Jedenfalls ist auch die Orgel Karl's d. Gr., welche von Constantinopel nach Aachen transportirt wurde, sehr klein gewesen, wenngleich der Mönch auch also sagt. »Dieselben (griechischen) Gesandten«, so berichtet jener Mönch, freilich auch hier wieder ohne Weiteres mit Bezug auf Karl d. Gr., »überbrachten auch alle Arten von musikalischen Instrumenten nebst verschiedenen anderen Dingen.

Alles dieses betrachteten nun die Werkleute des einsichtigen Karl, ohne sich etwas merken zu lassen, und bildeten es dann sehr genau nach; vorzugsweise aber jenes vortrefflichste aller Tonwerkzeuge, welches vermöge der mit Luft gefüllten ledernen Blasebälge, die wundersam durch eherne Pfeifen blasen, das Rollen des Donners durch Kraft des Tones und das leichte Geschwätz der Leier an Milde und Süssigkeit erreichte«.

Auf die Nachrichten, welche eine neuere Schriftstellerin, Madame de Genlis, in einer Erzählung (»*Les Chevaliers du Gyne, ou la cour de Charlemagne*« im 14. Kapitel »*L'origine de l'orgue*«) über den Ursprung der Orgeln giebt, gehe ich hier nicht weiter ein. Die nächste Nachricht, welche man nach Karl d. Gr. von einer Orgel findet, giebt Eginhardt in seinen »*Annales de gestis Ludovicii Pii Impl. ad. an.* 826«. Dem nach kam der Presbyter Georgius aus Venedig zu Ludwig dem Frommen und rühmte sich, Orgeln machen zu können. Auf Befehl des Kaisers stellte er in Aachen eine Orgel auf. Wo war nun die frühere geblieben? das hat der Mönch von St. Gallen leider verschwiegen. Der Geschichtsschreiber des 9. Jahrhunderts Nigellus gedenkt dieser Orgel in Versen. Don Bedos de Celles (4. Th. »*Facteur d'orgues*«) hält sie für eine Wasserorgel, wenigstens war sie von der von Strabo geschilderten Orgel in Aachen verschieden und wurde im kaiserl. Palast gebraucht; demnach hätte die von Strabo erwähnte zuerst Blasebälge gehabt ohne Wasser. Sicher ist, dass die Orgeln, so lange sie Wasserorgeln waren, weder in Kirchen gebraucht werden konnten, noch haltbar waren, da die stete Feuchtigkeit die einzelnen Theile sehr bald ruiniren musste. Don Bedos erwähnt auch, dass dieser Georgius mehrere Schüler der Orgelbaukunst gebildet habe.

Uns Deutschen gereicht es zur besonderen Ehre, dass wir fast um dieselbe Zeit, wenigstens schon in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, Orgeln, Orgelbauer und Orgelspieler hatten. Leider weiss man nicht, woher sie diese Geschicklichkeit nahmen. Zwar behauptet der Musikgelehrte Zarlino in seinen »*Supplimenti musicali*« Lib. VIII. p. 290, dass die Orgeln von Griechenland über Ungarn nach Deutschland und zwar nach Baiern zuerst gekommen wären, ferner, dass man in Folge dessen eine Orgel in der Kathedrale in München gesehen habe, welche die älteste und grösste der Welt sei; jedoch ist diese Nachricht stark anzuzweifeln, da sichere Zeugnisse fehlen. Wir wissen aber, dass Deutschland zu Ende des 9. Jahrhunderts Orgelbauer und Orgeln nach Italien sandte. Dies zeugt dafür, dass jene Kunst in Deutschland längst heimisch war. In Baluzii, »*Miscellan*« Lib. II. p. 490, ist ein Schreiben des Papstes Johann VIII. an den Bischof von Freysing im bairischen Kreise enthalten, worin derselbe ersucht wird, eine Orgel und einen Orgelspieler nach Italien zu senden. Die schon vorhandenen pneumatischen Orgeln hatten wenige Pfeifen, geringen Umfang und wahrscheinlich nur ein Register. Zarlino hat die Zeichnung einer alten Windlade aus der Kirche der Stadt Grado (wurde 580 zerstört) an sich gebracht; dieselbe ist erhalten. Diese Orgeln glichen jedenfalls im Aeusseren den sich bis ins 19. Jahrhundert erhaltenen Positiven. Mersenne giebt den kleinen pneumatischen Orgeln ein noch höheres Alter. Jedoch waren diese Werke noch wenig bekannt, so dass Aurelian noch im 9. Jahrhundert eine Wasserorgel kannte. Auch die Orgeln Gerbert's waren nach dem Zeugniss Wilhelm's von Malmesbury Wasserorgeln.

Erst im 11. Jahrhundert erhalten wir sichere Nachrichten über Orgeln zu Magdeburg in der heiligen Jacobikirche, zu Erfurt in der Paulinerkirche und zu Halberstadt. Die Historien jener Bisthümer enthalten sämmtlich einzelne Nachrichten über den Bau und die Wirkungen dieser Instrumente. Calvör erzählt in der Geschichte des Domes zu Halberstadt von der Orgel dieses Domes, dass »darinnen etliche wenige sehr grosse bleierne Pfeifen, die Claves aber handbreit und deren gar wenig, dieselben ausgehölet und sehr hart, dass einer sie mit der ganzen Hand oder Ellbogen hat niederdrücken müssen, also dass man nichts als die Choralstimmen darauf spielen kann, und sie hat viele kleine

Blasebälge«. Diese alten Orgeln hatten ursprünglich ihren Platz in der Nähe des Chores, besonders auf dem Odeum, erhielten aber nach ihrer späteren Vergrösserung ihre regelmässige Stelle auf einer hohen Emporbühne am Westende der Kirche. Diese kleinen, plumpen, mit kupfernen Pfeifen versehenen Werke dienten natürlich zunächst nur zum Intoniren des Priestergesanges. Die Länge der Tasten betrug $1^1/_2$ Elle, und nahmen die Tasten einen Raum von $1^1/_2$ Elle in der Breite ein. An ein Spielen der Orgel war hier natürlich nicht zu denken. Die breiten Tasten mussten mit den Fäusten geschlagen werden, selbst noch dann, als die Orgel dazu verwandt wurde, den Chorgesang zu unterstützen. Da der Spieler nur eine Taste niederschlagen konnte, war an eine Entwickelung der Harmonie durch das Orgelspiel zunächst nicht zu denken. Aus dem Traktiren der Orgeltasten erklären sich die Ausdrücke: »Orgelschläger« — »Positivschläger« — die »Orgel schlagen« von selbst. Der tiefste Tastenfall betrug einen Fuss.

Die Beschreibung solcher Orgeln passt ins 14. und 15. Jahrhundert. Die erst sich allmälig verbessernde Construktion der Orgeln machte es erst sehr spät möglich, dass die Orgeltechnik sich den Fortschritten der Mensuralmusik (s. d.) anzuschliessen vermochte. Um nun auf irgend eine Weise die Mensuralmusik begleiten zu können, so verbesserte man den beweglichen Steg des Monochords durch Claves, welche sich leichter behandeln liessen, als das Monochord. Daraus entwickelte sich später das Spinett. — Während Deutschland, Italien und Frankreich nur kleine Werke kannten, baute England schon Orgelwerke von bedeutendem Umfang. So hat der englische Mönch Wolstan aus Winchester ein Gedicht *»de vita Swithuni ad Elsegum Episcop. Winton«* geschrieben, welches die Beschreibung einer Orgel enthält, welche Bischof Elseg 951 in Winchester bauen liess. Diese Orgel hatte 12 oder 14 Blasebälge, welche von 70 Männern getreten wurden. Der Wind ging in 400 Pfeifen. Zwei Organisten spielten die Orgel, von denen jeder sein eigenes Alphabet regierte (s. *»Mabillonii Acta S. Ord. S. Benedicti« Saecul. V. Tom. VII. pag.* 617). Die Orgel enthielt für jeden Ton 40 Pfeifen, mithin nur 10 Tasten, 10 Töne. Wie muss diese Orgel gebrüllt haben. Dass die Orgeln bis zum 13. Jahrhundert auf diese Weise beschaffen waren, davon zeugt eine Orgel, die man in einer englischen Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts dargestellt findet. Sie enthält 10 Töne, vier grosse Blasebälge, zu jeder Seite des Windkastens zwei (vgl. *»Didron. Annales«* III. S. 31, XVI. S. 205).

Vom 10. Jahrhundert verbreiteten sich die Orgeln immer mehr und bald musste jede Klosterkirche eine besitzen. Ausser den Kirchen zu Freysing, München und Aachen müssen Magdeburg, Halberstadt und Erfurt sehr bald Orgeln gehabt haben. Erzählt doch Michael Prätorius (*»Syntagma musica«* T. II. P. III. cap. II. pag. 93), dass 600 Jahre vor seiner Zeit (seine »Syntagma« erschien 1619) in Magdeburg, Erfurt und Halberstadt Orgeln gewesen seien, wie er aus Inschriften und Nachrichten gesehen haben will. Selbst Ueberbleibsel hat er gefunden, so dass er durch diese sich einen Begriff der alten Werke machen konnte. Nachdem die Orgelwerke immer mehr in die Kirchen übergingen, bediente man sich zur Begleitung weltlicher Gesänge kleiner Handorgeln, wie es mit Bezug darauf heisst:

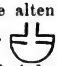
> „Wanne man den balg ziehet durch die rören gat ein Wint,
> Obenne in die Linde, wo die vögeli sind.“

(Vgl. Grosser Rosengarten v. 111 u. 913 bei Fr. v. Raumer, »Geschichte der Hohenstaufen« III. S. 663.) Diese kleinen tragbaren Orgeln bildeten um den Schluss des Zeitraums einen zweischenklich-rechtwinklichen Kasten, dessen aufrecht stehender Schenkel die stufenweis angeordneten Pfeifen und (ausserhalb) den Blasebalg, der andere Schenkel die Tasten enthielt. Das Ganze wurde vermittelst eines Bandes um den Hals getragen, so dass es vor der Brust zu liegen kam. Die Linke bewegte den Blasebalg, während die Rechte die Tasten

schlug. — Kehren wir zu Prätorius zurück und sehen uns die alten Orgeln genauer an. Dieselben enthielten in ihrer Tonfolge die Hälfte der Guidonischen (s. d.) Scala ohne Semitonia. Der Unterschied des ♭ und ♮ war nicht darin. Sie fingen von *c* an und überstiegen die Octave um wenige Töne, z. B.:

$c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \qquad b \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad \bar{e} \quad \bar{f}$

später noch dazu $\bar{f} \quad \bar{g} \quad \bar{a}$

Die Anwendung der Orgeln zur Begleitung von Choralmelodien erforderte keinen grossen Umfang. Die ganze Orgel war eine unveränderte Mixtur. Dass die zu einer Taste gehörigen Pfeifen in Octaven, Quinten und Quarten eingestimmt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Dies war der Vorgeschmack der heutigen Mixtur. Die von den musikalischen Schriftstellern besprochene Diaphonie der Stimmen, die neue Behandlung der Melodie, von der auch Hugbald berichtete, wurde ebenfalls Organum genannt, und hat die Einstimmung der Orgeln in Quarten u. s. w. hierin seinen Grund. So wurde das Wort »Organum« für Orgel und Mehrstimmigkeit im Gesange zugleich gebraucht; erst als die einzelnen Stimmen sich freier gestalteten, nannte man die begleitenden Stimmen im Gegensatze zum Cantus »Discantus«. Ich bemerke nun, dass der Name »Organum« nur ausschliesslich der Orgel verblieb. — Die alten Orgeltasten, welche Prätorius sah, hatten folgende Gestalt:  oder . Das Clavier der Magdeburger Orgel hatte 16 Tasten, viereckig und jede 3 Zoll breit. Die Claviatur war zwei Ellen breit; dass ein einzelner Finger da nichts ausrichten konnte, wird Jedem begreiflich sein. Natürlich war man darauf bedacht, dem Orgelwinde eine gleichmässige Strömung zu geben, dies geschah, indem man die Bälge grösser baute. Um einen solchen vergrösserten Balg in Thätigkeit zu setzen, mussten mehrere Männer vermöge der, auf dem äussersten Theil der Balgtaste befestigten Schuhe, worin sie ihren Fuss stecken mussten, den einen niedertreten, den anderen aufziehen. So gehörten zu 20 Bälgen 10 Männer. Windstösse waren hier nicht zu vermeiden. Später verbesserte man die Orgeln und erfand die sogenannten Wiederbläser, welche mit Steinen beschwert wurden und einen gleichmässigeren Wind hervorbrachten. Während der beschwerlichen Arbeit des Tretens hielten sich die Calcanten oben an einer Querstange fest. Dass der Ton der Orgeln noch immer nicht schön war, wird Jeder leicht begreifen, zumal die Pfeifenmaterie (Erz) nicht wenig dazu beitrug, den Ton noch schreiender zu machen. Zwar versuchte man, Orgelpfeifen aus Alabaster, Glas, Pappe, Silber und Gold herzustellen, jedoch blieben Erz und Kupfer vorläufig die hauptsächlich verwendeten Materialien, die dann später dem Holz, Zinn und Blei Platz machen mussten. Dass die aus Erz gearbeiteten nicht sonderlich sein konnten, kann man sich wohl denken. Deshalb nennt Prätorius den Ton der alten Orgel zu Halberstadt nur gewaltiges Geschrei. Mattheson äussert sich ähnlich. Die Nachrichten über den Orgelbau vom 11. Jahrhundert finden sich nur spärlich; auch darf man sich nicht wundern, dass die Orgeln bei solcher Beschaffenheit bei Einführung in die Kirche auf Widerspruch stiessen. So soll die erste Kirchenorgel in Frankreich im 12. Jahrhundert in der Abtei Fecamp gestanden haben. Es entstanden Streitigkeiten, ob die Orgeln zum kirchlichen Gebrauch dienen sollten oder nicht. So sagt Mattheson noch also: »Man will den Orgeln und übrigen Instrumenten das zum Nachtheil deuten, dass sie mit vieler Schwierigkeit in die Kirchen eingeführt werden, und bedenkt nicht, dass die Kirchengebäude selbst weit mehr Gegner gefunden haben als die arme Orgel«. So wurden allerdings die Orgeln in Klosterkirchen lange Zeit hindurch nur bei hohen Festen gebraucht. Dasselbe sagt z. B. Mabillon (»Annal.« T. II. p. 505) ausdrücklich von der vorhin erwähnten Orgel in Fecamp.

Nachdem die Mensuralmusik an die Technik der Instrumente wie der Stimme neue Anforderungen stellte, war es natürlich, dass man Bedacht darauf

nahm, auch die Technik der Orgel zu fördern. So werden im Anfang des 15. Jahrhunderts schon einige Meister des Orgelspiels erwähnt, in deren Kunst wir aber gelinden Zweifel setzen. Die Deutschen erfanden jetzt verschiedene Schnarrwerke, Regal, Krummhorn, Hoboë, Bassethorn, schieden die Register nach 4, 8, 16, 32 Fusston. Don Bedos behauptet sogar von einer Orgel (in der Kirche S. Salvador zu Venedig), dass der chromatische Halbton schon eingeführt gewesen sei. Jedoch werden nach Prätorius erst 1456 in der Orgel zu Braunschweig die Tasten so schmal gemacht, dass eine Hand die Octave spannen konnte. Trotzdem soll schon zu Ockenheim's Zeiten ein Orgelvirtuose, genannt Antoni dagli Organi, gelebt haben, von dem Wunderdinge erzählt werden. Eine wirkliche Verbesserung erfuhr die Orgel durch Erfindung des Pedals, welches ein Deutscher, Bernhard, 1470 (vgl. »*Sabellicus-Enneaden*«, Paris, Jean Petit, 1504, fol. 192) zuerst in Venedig verfertigt haben soll. Nach dieser authentischen Nachricht wäre diese Annahme die richtige. Auch ein Hoforganist in Wien, Paul Hofheimer, wird genannt. Statt der Abstrakten wandte Bernhard kleine Stricke an. Wirklich Bedeutendes konnte im Orgelbau erst erreicht werden, als man verstand, die Luftdichte der Bälge zu regeln. Hierzu war die Erfindung der Windwaage nöthig. Dieselbe wurde jedoch erst im 17. Jahrhundert durch Christian Förner gemacht.

Vor dem 15. Jahrhundert waren noch alle Orgeln die reinen Mixturwerke. Nördlingen erhielt 1466 eine dritte Orgel, Nürnberg 1443 die erste, Augsburg 1490. Jedoch brach sich die Erfindung des Pedals auch in Deutschland bald Bahn. Zunächst bestand das Pedal aus einer Octave und einem halben Ton, z. B. *A B H c d e f g a*. Ausführliches hierüber geben Sponsel und Prätorius. Ein Bild von der Erweiterung der Orgel erhalten wir, wenn wir einen Blick auf die Orgeltabulatur jener Zeit werfen. Da die Orgel dem Mensuralgesange noch nicht folgen konnte, so war es natürlich, dass die Guidonischen Buchstaben noch für das Orgelspiel ausreichten, um den von der Orgel geführten *Cantus firmus* zu notiren. Da die Orgel jedoch gerade in Deutschland am meisten in den Kirchen Eingang fand, so bildete sich die deutsche Orgeltabulatur, welche die Gregorianische Tonleiter zu Grunde legte; die ursprüngliche Tonleiter begann nun mit dem Gamma:

$$\Gamma \; A \; H \; C \; D \; E \; F \; G \; a \; h \; c \; d \; e \; f \; g \; \bar{a} \; \bar{h} \; \bar{c} \; \bar{d} \; \bar{e} \; \bar{f}$$

Nachdem nach Verbesserung der Orgeln die Mensuralmusik auf den Orgeln ausgeführt werden konnte, musste auch die Orgeltabulatur die Messung der Noten andeuten. Die Mensur bestimmten sie nun durch besondere Zeichen (s. Tabulatur). Es dauerte lange, ehe die Tabulatur in gewisse Ordnung gebracht werden konnte und es ist ein mühseliges Stück Arbeit, die in deutscher Tabulatur geschriebenen Stücke der verschiedenen Jahrhunderte zu lesen. So gab es damals Anweisungen und Wegweiser, »die Orgel wohl zu schlagen«. Es geschah dies nach der erwähnten deutschen Tabulatur; ausser dieser war die italienische Tabulatur, bei welcher die Noten in Linien u. s. w. standen, ebenfalls in Gebrauch. Walther hat in seinem Buche eine genaue Erklärung der deutschen Tabulatur gegeben. Martinus Agricola soll sie zuerst abgeschafft haben. Die deutsche Tabulatur (Orgeltabulatur) konnte sich erst wieder verlieren, als die Mensuralnote sich immer mehr Geltung verschaffte. Natürlich musste mit Verbesserung der Orgeltabulatur auch die Claviatur sich verbessern. Agricola in seiner »*Musica instrumentalis*« giebt den Umfang der Orgeln in chromatischer Folge vom Contra-*F* bis $\bar{g}$ an. Die kurze Octave im Bass kannte er noch nicht. Ammerbach in seiner »Orgeltabulatur« (Leipzig, 1572) giebt den Umfang also an:

Obertasten: *C D B cis dis*
Untertaste: *E F G A H c d;*

von hier ab geht sie chromatisch weiter bis $\bar{\bar{a}}$. Windladen, Ventile und Pfeifen

waren noch immer sehr plump. Die Claviatur wurde noch immer mehr erweitert und eine zweite Claviatur eingeführt. Nach Prätorius (»*Organogra.*« p. 98) hatte im 14. Jahrhundert die Orgel in Halberstadt Ober- und Unterclaviere, eine Orgel in Delft in Holland (s. Joachim Hess, »Orgeldispositionen«, Leipzig, 1774) 1455 sogar drei Handclaviere, ein freies Pedal und 28 Stimmen. Trompet, Posaune, Vox humana waren bekannt. Eine durchgreifende Veränderung erhielt die Orgel durch Erfindung der Springladen (s. d.), wodurch es möglich wurde, jede Orgelstimme durch einen Registerzug abschliessen zu können. Später wurde diese Springlade durch Schleifladen ersetzt. Ein im Anfange des 16. Jahrhunderts in einem Kloster des Bisthums Würzburg lebender Ordensmann soll die erste Springlade verfertigt haben, welche vom Orgelbauer Thimotheus aufgefunden und zu einer Orgel verwandt wurde. Sie hatte Cancellen, Ausschnitte und Hauptventile. Holländer und Brabanter bewunderten diese Erfindung und wandten sie an. Die Franzosen erst später. Die Disposition der Orgel zu Delft (s. Hess S. 19) war folgende:

Oberclavier oder Hauptmanual, von vier Octaven, doch kurzes Clavier. 11 Stimmen.

1) Prästant	8	Fuss.	7) Gemshorn	2	Fuss.
2) Quintadena	8	„	8) Quintflöt	$1^1/_2$	„
3) Hohlpfeif	8	„	9) Sesquialtera	$1^1/_2$	„
4) Octav	4	„	10) Trompet	8	„
5) Offenflöt	2	„	11) Vox humana	8	„
6) Octav	2	„			

Rückpositiv, von gross *F* bis dreigestrichen $\bar{\bar{c}}$. 10 Stimmen.

7) Prästant	8	Fuss.	12) Flautino	1	Fuss.
8) Quintadena	8	„	13) Sesquialtera	1	„
9) Octav	4	„	14) Mixtur	1	„
10) Flöt	4	„	15) Scharf	1	„
11) Superoctav	2	„	16) Dulciae	8	„

Mittelclavier, von vier Octaven, kurzes Clavier. 4 Stimmen.

17) Octav	8	Fuss.	19) Mixtur	5—9	Chor.
18) Bourdon	16	„	20) Scharf	3—5	„

Pedal. 3 Stimmen.

21) Posaune 16 Fuss. 22) Trompet 8 Fuss. 23) Trompet 4 Fuss.

Prätorius nennt ferner als vorzügliche Orgelwerke jener Zeit die Orgel der Paulinerkirche in Leipzig (hatte Rückpositiv) — die von M. Michael erbaute Orgel in Aschersleben — von Gregor Vogl erbauten Orgeln zu Magdeburg und Braunschweig — 1539 von H. Glowitz erbaute Orgel in Rostock — die von David Becke erbaute Orgel zu Grüningen bei Halberstadt. Ueber diese Orgel berichtet der durch seine »Orgelprobe« bekannte Werkmeister, welcher uns in dieser Schrift 53 berühmte Organisten, die zur Orgelabnahme gekommen waren, nennt. Von besonderer Wichtigkeit wird jetzt die Einführung neuer Register, so der *Vox humana* — *Viola di Gamba* — *Vox angelica* — *Fugara* — *Piffara* — *Salcional*. Einen nicht geringeren Werth als die Springlade hatte für den Aufschwung der Orgelbaukunst auch die Einführung der gleichschwebenden Temperatur und die Festsetzung einer bestimmten Tonhöhe. Hierdurch wurde es erst möglich, die Orgel in allen Tonarten zu spielen. Die Mensuren, welche für die Orgel maassgebend waren, waren noch immer die, welche Hugbald vom Monochord abgeleitet und für die Orgel aufgestellt hatte. Sie wurden gewissenhaft bis zum 16. Jahrhundert übertragen. — Wenn wir alle genannten Verbesserungen zusammenstellen, so ergiebt sich daraus, dass die Orgel gegen Ende des 16. Jahrhunderts schon so weit gediehen war, dass

sie ihrer jetzigen Vollendung immer mehr entgegen ging. Betrachten wir die Worte eines Prätorius, Kircher, Biermann, Adlung genauer, so befestigt sich dies Urtheil nur noch mehr. Die Springladen waren zu Adlung's Zeit allgemein; Werkmeister und Adlung sprechen schon von Schleifladen. Auch das Regierwerk und die Traktur erhielten eine stete Verbesserung, ebenso wurden die Stimmen immer mehr nach ihrer Toncharakteristik geschrieben. Die Erfindung der Windwaage durch Förner krönte das Ganze; auch die Bälge wurden zusehends verbessert, die Luftdichte geordnet, Strebefedern (s. d.) an den Bälgen eingerichtet. Der Mechanismus war derart entwickelt, dass Koppeln schon lange vorhanden waren. Ferner war die Erfindung der Schnarr- oder Rohrwerke von Bedeutung. So hatte die von Prätorius in der »Organographie« S. 161 beschriebene, durch Julius Antonius 1585 erbaute Orgel in der St. Martini-Kirche zu Danzig schon Rohrwerke; wir ersehen das aus der Disposition, die Prätorius angiebt.

Das einzige, was nach all diesen Verbesserungen selbst neueren Werken noch anhaftete, war die Beibehaltung der kurzen oder gebrochenen Octave. In diesem Falle hatte die Claviatur folgende Einrichtung: die tiefe Octave im Manual und Pedal scheint mit der Taste *E* anzufangen, worauf die Töne *Fis G Gis A B H C* u. s. w. folgten; dem ist aber nicht so; denn die Halbtöne *Cis Dis Fis Gis* fehlen ganz und die schmäleren Tasten *E Fis G Gis A B H C* geben folgende Töne *C F D G E A H c*. Ich habe auch Orgelwerke gesehen, wo der tiefen Octave nur die Töne *Cis* und *Dis* fehlten, oder sogar nur *Cis* allein, während die anderen Töne der unvollständigen Octave dann in der richtigen Ordnung folgten. Aber auch von diesen Orgelwerken sagt man, sie haben kurze Octaven. Eine andere, noch heute bei alten Orgelwerken anzutreffende Einrichtung war die gebrochene Octave. Gewöhnlich liegen hier die Tasten in ähnlicher Weise, wie bei der kurzen Octave; jedoch hat die gebrochene Octave zwei Töne (*Fis* und *Gis*) mehr. Dieselben zeichnen sich durch kürzere Tasten wie die anderen Obertasten aus. So liegt die Taste *Fis* über *D*, *Gis* über *E*. Diese Einrichtung wurde von den Orgelbauern getroffen, um Raum zu sparen. Auch dachte man wohl im 16. und 17. Jahrhundert, dass man die tiefen Töne *Cis Dis Fis Gis* weniger gebrauche, als *C D E F*. Allerdings traf dies, so lange die ungleichschwebende Temperatur bei der Einstimmung der Orgeln angewandt wurde, zu. Jedenfalls sollte man in Werken, die noch heute solche mangelhaften Claviaturen aufweisen (z. B. die Orgel im Dom in Passau) solche Mängel beseitigen lassen. Dass neuere Orgelcompositionen auf solchen Claviaturen unausführbar sind, bedarf kaum der Erwähnung. Die Technik der Orgel hatte sich jetzt derartig entwickelt, dass sie selbst den Anforderungen eines Bach genügte. Von allen Instrumenten war es jetzt die Orgel besonders, welche den entschiedensten Einfluss auf die weitere Entwickelung der Tonkunst ausübte. Dies geschah aus drei Gründen: 1) steht ihr Ton in naher Verwandtschaft zum gesanglichen Ton; 2) fügte die Orgeltechnik sich leicht der Gesangstechnik; 3) entsprach ihr Ton der Anschauungsweise jener Zeit, in der Bach und Händel lebten, am meisten. Die Starrheit des Orgeltones befähigte sie zum Kircheninstrument. Denn obgleich man anfing, die Klangfarbe der Orgel durch Menschen- und Instrumentalstimmen zu bereichern, so kam diese Ausbildung ihr immer nur als eine Gesammtheit, als Register zu Gute. Man machte zwar Versuche, durch verschiedene Pedal- und Manualclaviaturen neue Klänge zu erzielen, und durch Erfindung der Dach-, Wind- und Jalousieschweller ein Ab- oder Zunehmen des Tones ermöglichen zu wollen, allein ohne viel dadurch zu ändern. Deshalb blieb die Orgel wegen der Unwandelbarkeit ihres Tones Kircheninstrument.

Nachdem ich den Werth der Orgel für die Kunstgeschichte hervorgehoben, und nur bemerke, dass Männer wie Telemann, Mattheson, Bach, Adlung, Prätorius, Kircher, Werkmeister, Sorge, Kirnberger, Marpurg u. s. w. sich grosse Verdienste um die Entwickelung der Orgel erworben haben, so habe ich noch

einige Erfindungen kurz nachzuholen. — So erfand Hans Lobsinger in Nürnberg die noch jetzt gebräuchlichen Spannbälge, welche den Faltenbälgen entschieden vorzuziehen sind. Müller hält jedoch den Orgelbauer Henning in Hildesheim dafür. Fest steht jedoch, dass diese wichtige Erfindung deutschen Ursprungs ist. Ueber die vielen Versuche, die mit einzelnen Orgelstimmen angestellt wurden, und etwas zu machen, was nie zu erreichen ist, darüber will ich schweigen. Der Orgelbauer Butz zu Mühlhausen soll die Vox angelica erfunden haben. Nicht verschweigen kann ich eine Unsitte, welche im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer mehr einreisst. Es betrifft dies die oft mit vielen Kosten hergestellte Ausschmückung des Orgelprospektes, ja oft des ganzen Gehäuses durch Statuen, Engelsköpfe, Vasen, Laubwerk, Thierfiguren u. s. w. Die Prospektpfeifen wurden vergoldet, versilbert oder bemalt, die Labien derselben in Löwenrachen verwandelt. Die Engel hatten Trompeten in der Hand, welche sie mit beweglichem Arme am Munde an- und absetzten, oder sie spielten Glockenspiele, schlugen Pauken u. s. w. Der laufenden Sonne, Cymbelstern, Monde, des Kukuks-, Adlerzuges, Nachtigallen- und Vogelgesang will ich nicht einmal gedenken. Die Erhabenheit des Gottesdienstes wird durch solche Künsteleien gestört, und ist es ein Hauptverdienst des 19. Jahrhunderts, diese Spielereien an Orgelwerken beseitigt zu haben. Diese Spielereien übertrugen sich nun auf die herumziehenden Leierkasten. Inzwischen wurden die Windbehältnisse einer steten Verbesserung unterworfen, namentlich leisteten die Gebrüder Wegener hierin sehr viel. Sie waren die ersten, welche den Hauptkanal so theilten, dass jede Windlade ihren eigenen Wind erhielt. Auch richteten sie bei grossen Orgeln besondere Pedalbälge ein und gaben dem Pedalwinde eine grössere Dichte, als dem Manualwinde. Das war eine sehr weise Einrichtung.

Deutschland hat überhaupt während des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Orgelbaumeistern aufzuweisen, deren Ruf sich bis heute erhalten hat. Ich nenne nur den in Sachsen thätigen Orgelbaumeister Gottfried Silbermann (gestorben 1763), der im Zeitraum von 30 Jahren viele grosse Orgelwerke baute, unter anderen in Dresden und Freiberg. So reiste auch Mendelssohn von Leipzig nach dem Städtchen Röthe, um eine Silbermann'sche Orgel zu hören. Weitere berühmte Orgelbauer waren: Zacharias Theussner (baute 1702 in dem Dom zu Merseburg eine Orgel mit 68 Stimmen) — Sterzing (Orgel mit 58 Stimmen 1707 in Eisenach) — Heinrich Herbst (Orgel zu Halberstadt mit 74 Stimmen) — Michael Röder (1718 Orgel in Breslau mit 53 Stimmen) — Joachim Wagner (1725 Orgel in der Garnisonkirche in Berlin) — J. Gabler (Orgel zu Weingarten 76 Stimmen) — Michael Engler (1750 Orgel in Breslau, von seinen Söhnen vollendet) — Hildebrand (Orgel in Hamburg 60 Stimmen). — Ein berühmter französischer Orgelbauer war Joh. Nicolaus le Ferre (baute 1761 Orgel mit 51 Stimmen zu Paris). Noch berühmter ist der französische Orgelbaumeister Don Bedos de Celles (geboren 1714 zu Chaux, gestorben 1797). Derselbe war einer der gelehrtesten Orgelbaumeister seines Jahrhunderts. Sein Werk »*L'art du facteur d'orgue*« (Paris, 1766 bis 1778, 4 Thle. in 4 Bden.), welches Gerber mit Unrecht dem Benediktiner Jean François Moniot aus Besançon zuschreibt, ist das werthvollste, was die Orgelliteratur ausser Töpfer's grossem Orgelwerk aufzuweisen hat, indem Bedos hier zuerst die Mensuren der Stimmen ordnete und hierbei ein festes Princip aufstellte und einrichtete. Sein Name wird bleiben, so lange es noch Orgelwerke giebt. — Wieder ein deutscher Orgelbauer in Petersburg, Namens Kratzenstein, machte eine weitere Erfindung, nämlich die freischwebenden Zungen, wodurch das Prasseln und Schnarren der Rohrwerke vermieden wurde.

In dieser Zeit zeichneten sich die Berlin zunächst liegenden Provinzen dadurch aus, dass die Landgemeinden derselben ihre Kirchen mit Drehorgeln, später mit Positiven versahen. Es war vorauszusehen, dass man bald von dieser Idee wieder abging. Trotzdem hat Schreiber dieses noch in manchen Land-

kirchen Leierkasten gefunden. Gegen Anfang des 19. Jahrhunderts trat der als Orgelvirtuose und Organist berühmte und berüchtigte Abt Vogler (geboren 1749 zu Würzburg, gestorben 1814 als Hofkapellmeister des Grossherzogs von Hessen) mit einer Reformation des Orgelbaues hervor, indem er durch sein von ihm erfundenes Simplificationssystem den Mechanismus der Orgel vereinfachen und den Kostenpunkt um ein Drittel erniedrigen wollte. Wir gewinnen einen Einblick in jenes System, wenn ich einen Abschnitt aus dem 26. Stücke der »Allgem. musikal. Ztg.« von 1799, die seine Erfindung beschreibt, hier folgen lasse. Nachdem er in dem Aufsatze über uncorrekte Pfeifenstellung gesprochen und gesagt, dass der Wind direkt in die Windladen zu führen sei, heisst es weiter: »Um mit dieser einleuchtenden Simplicität die grösste Mannigfaltigkeit zu verpaaren, richtet man sich in der Wahl der Stimmen, ihrer Grösse und ihrer Wohlklänge 1) nach der Qualität des Klanges, z. E. Principal-, Flöten-, Gamben- oder Trompeten-Register; 2) nach der Quantität des Tones, z. E. 16 Fuss, 8 Fuss; und 3) nach der Relation der harmonischen Beitöne, nämlich Quinten- und Terzen-Register; man sucht die ausgezeichnetsten Stimmen auf, setzt aber nie zwei von der nämlichen Qualität und Quantität, d. i. von gleichem Klange und gleichem Fussmaasse, viel weniger dieselbe Quinte oder Terz, die zur Ausfüllung dient, zweimal; dann hört das Schwirren der unnöthigen Einklänge, der unbedeutenden Mischerei auf; kleiner als $^1/_8$ Fuss wird keine Pfeife zugelassen, hierdurch aber die reine Stimmung erleichtert. — Wenn man die Erfindung vom dritten Klange, den die Natur beifügt, in Anschlag bringt, nämlich, dass die nach der Vorschrift des Abtes eingerichtete *Trias harmonica* da, wo nur 8füssige Register sind, 16 Josston, wo 16füssige sind, 32 Fusston hören lasse, so ergiebt sich, dass 1200 gewählte, mittelmässig grosse Pfeifen mehr Stärke und Mannigfaltigkeit gewähren können, als sonst 3000 u. s. w.«

Es lässt sich nicht leugnen, dass hierdurch das Ueberflüssige, welches in der Anlage des Mechanismus älterer Orgelwerke herrschte, beseitigt wurde. Namentlich trat eine Vereinfachung des Regierwerks ein, indem er die Pfeifen nach deren natürlicher Tonfolge (nach dem Chroma) ordnete. So wurde das Wellenbrett einfacher, der Anschlag leichter. Auch führte er den Wind direkt den Pfeifen zu, rückte die Bälge näher und gab dadurch dem Orgelwerke mehr Kraft. Wenn er nun das ganze Pfeifwerk in einen Schrank schloss und den Ton der Pfeifen in die Höhe leitete, so benahm er dadurch dem Tone das Rauhe. Kosten ersparte er, indem er 1) den Mechanismus einfacher gestaltete, 2) die Prospektpfeifen wegliess, 3) durch Verbindung zweier Register ein tieferes erzeugte, so durch Verbindung eines 16- und $10^2/_3$ füssigen ein 32-füssiges, eines 8- und $5^1/_3$ füssigen ein 16füssiges Register u. s. w. hervorbrachte. Obgleich diese angedeuteten Punkte manches Gute enthielten, so ist doch sicher, dass durch diese Einrichtung, ebenso wenig wie durch die Schneller, ein An- und Abschwellen des Tones erreicht wurde. Auch entsprachen die nach diesem Systeme neugebauten Orgelwerke nicht den Erwartungen; denn die Uebergänge vom *Forte* zum *Piano* und umgekehrt, durch das Herausstossen von Orgelstimmen hervorgebracht, waren zu lückenhaft. Obgleich einige Orgelbauer nach seinem System bauten, so kam es doch, dass dasselbe bald der Vergessenheit anheimfiel. Dazu kommt, 1) dass das Gute, was dasselbe enthielt, längst in den Schriften (s. Adlung's »*Musica mechanica organicum*«) enthalten war, 2) dass ein geschickter Organist, so lange man das, durch pneumatische Hebel bewirkte *Crescendo* noch nicht kannte, durch gutes Registriren in den Stand gesetzt wird, ein *Piano* und *Forte* hervorbringen zu können.

Weitere Männer des 18. Jahrhunderts, die sich um die Orgel verdient machten, waren 1) Joh. Ulrich Sponsel, Superintendent zu Burgbernheim; derselbe gab 1771 zu Nürnberg eine Orgelhistorie heraus — 2) Daniel Gottfried Türk, schrieb 1787 zu Halle »Von den wichtigsten Pflichten des Organisten« — ebenso Kittel — Ludwig — Hess — Tauscher — Trost — Deimling — Mittag — Halle — Vollbeding — Rolle — Biermann — Carutius — Schmer-

bauch. Sie alle gaben mehr oder minder bedeutende Schriften über die Orgel heraus. — Wir hätten jetzt nur noch die direkten Erfindungen des 19. Jahrhunderts zu besprechen. Da ist zunächst der berühmte Akustiker, Mechaniker und Tonkünstler Johann Gottfried Kaufmann nebst Sohn in Dresden (s. d.) zu nennen; namentlich erfand der Sohn Friedrich Kaufmann einen neuen Compressionsbalg. Er nahm die Erfindung des Franzosen Grénie, welcher 1811 eine *Orgue expressiv* hergestellt hatte, in die Hand und versuchte durch Verbindung dieser Bälge mit freischwebenden Metallzungen ein *Crescendo* herzustellen. Seine Erfindung bewährte sich und führte zu der Physharmonika, Harmonium, Orchestrum, Orgelmelodion und Silberzungenorgeln, und bilden diese heute ein beliebtes Zimmerinstrument. Das 19. Jahrhundert, das Jahrhundert des Dampfes, brachte der Orgelbaukunst manches Gute, nur wenig Schlechtes. Eine Erfindung treibt zwar die andere, selbst mittelmässige Orgelbauer quälen sich ab, Verbesserungen dem Orgelbau zu liefern, um — berühmt zu werden. So ist das Doublettensystem, nach welchem jede Stimme auf dem zweiten Manual allein, oder auf dem dritten Manual zu einer neuen Stimme, allerdings eine Octave höher, gemacht werden konnte, eine neue Erfindung. Ferner erfand der Berliner Orgelbauer Buchholz die Octavkoppel — der Orgelbauer Beyer in Naumburg 1830 die Claveoline. Das Jahrhundert des Dampfes übertrug sich in Wahrheit auf die Orgel, so wurde versucht, Bälge durch Dampfkraft zu bewegen, Maschinenbälge mit Luftpumpen zu füllen. Letzteres ist übrigens nur zu empfehlen. Ueberhaupt wurde das ganze Windsystem geregelt. Praktische Bälge, wie Kasten-, Cylinder-, Stempelbälge wurden erfunden, der Mechanismus des ganzen Orgelwerkes vereinfacht. Statt der Stimmkrücken erhielten die Rohrwerke Stimmschrauben, Holzpfeifen, Stimmblättchen, die Zinnpfeifen Stimmschlitzen u. dergl. mehr. Alle diese Verbesserungen waren der Art, dass die Orgelbaukunst sich immer mehr hob. Als Materialien werden jetzt durchgängig Holz, Zinn und Blei, für die Zungen Argentans angewandt; die Claviaturen werden alle in normalem Umfange gebaut. — Dazu kam, dass das epochemachende Werk der Orgelbaukunst, welches Professor Töpfer in Weimar 1833 bis 1843 herausgab, die ganze Orgelbaukunst neu gestaltete, neue Principien aufstellte, die bald als maassgebend für die Orgeltechnik betrachtet werden konnten. Dieses Werk belehrt über das richtige Verhältniss der Pfeifenmensuren, Windbehältnisse, Windführungen, über die Erhaltung, Struktur und Stimmung der Orgel. Andere theoretisch-praktische Werke, z. B. »Handbuch der Orgelbaukunst« von C. Kutzing — H. Scheibler, »Musikalische und physikalische Tonmessung« verschwinden dagegen. Töpfer prüft die von Bedos aufgestellten Mensuren (Bedos hat nämlich Th. I. S. 77 für die verschiedenen Stimmen die Grössen des ersten und letzten Tones angegeben und hierauf die dazwischen liegenden Octaven u. s. w. berechnet) und bringt Ordnung in die Mensuren. Während aus Bedos' Tabellen sich ergiebt, dass die Querschnitte der Unteroctaven im Verhältnisse von 2:5, 1:3 bis 2:6 stehen, stellt Töpfer nach den arithmetischen und mathematischen Berechnungen der Neuzeit ein anderes Verhältniss auf. Die Töpfer'schen Mensuren sind maassgebend für alle tüchtigen Orgelbauer innerhalb und ausserhalb von Deutschlands Grenzen.

Direkte Verbesserungen der letzten Decennien sind von folgenden Orgelbauern zu constatiren: Markussen (und Sohn) in Apenrade erfindet die schon erwähnten Kastenbälge, wendet zum Stimmen offener Pfeifen ein neues Verfahren an, verbessert die Mechanik. Fabian in Bromberg macht den Vorschlag, den Luftdruck auf das Cancellenventil durch ein Oberventil aufzuheben, schlägt eine bessere Intonirung der Holzpfeifen vor. Der berühmte Schulz in Paulinzelle wendet Magazinbälge an, baut eine bogenförmige Pedalclaviatur, bessere Koppeln u. s. w. und vorzügliche Bässe. Winzer in Wismar führt für die tiefen Töne die Doppelventile zur Erleichterung der Spielart ein. Haas zu Leobschütz in Schlesien zeigt uns, wie bei einer Pedalclaviatur die Federn

vermieden werden. Friedrich Haas im Canton Muri verbessert die neuen Springladen. Walcker in Ludwigsburg erfindet die Kegelladen, deren Güte und Nachtheil an den Schleifladen in dem Artikel »Windlade« ausführlich besprochen werden wird. Der erwähnte Haas erfindet ferner eine neue Balgmaschine und zeigt eine Mechanik, durch welche es möglich ist, ein allmäliges Anwachsen oder Abnehmen des Tones zu bewirken, indem die Stimmen in einer. nach ihrer Klangstärke und Tonhöhe geordneten Folge angezogen oder abgestossen werden können. Der berühmte Ladegast wieder erfindet ein Gebläse, wodurch es möglich ist, Luft von verschiedener Dichte (Maschinenbalg) zu geben. Eine weitere Erfindung war die Spiel- oder pneumatische Maschine, durch die es möglich wird, die vier gekoppelten Manuale eines grossen Orgelwerkes eben so leicht als ein Pianino zu spielen.

Diese leichte Spielart wird durch Einführung der Kegelladen wesentlich unterstützt; letztere haben auch die so schönen Collektivzüge ermöglicht. Ueberhaupt ist es grossartig, wie die Kunst die comprimirte Luft verwendet und ausnützt: ich denke an die Erfindung der pneumatischen Hebel, durch welche es möglich ist, ein wirkliches *Crescendo* hervorzubringen. Was Dach- und Jalusieschweller nur ahnen liessen, das ist jetzt erreicht. Die Dynamik des Orgelspiels ist durch diese Erfindung aufs Höchste gesteigert worden. Man höre nur das wunderbar wirkende *Crescendo* der von Ladegast erbauten Schweriner Domorgel (84 Reg.): hier sind von Ladegast die pneumatischen Hebel angewandt, durch welche es möglich ist. alle Register auf eine höchst leichte Weise zu regieren; überhaupt alle nur erdenklichen Combinationen herzustellen. Sobald man einen Tritt langsam herunterdrückt, springen sämmtliche 84 Register nach und nach in einer bestimmten Reihenfolge heraus. Beim Treten des *Decrescendo*trittes geschieht das Gegentheil. Deshalb konnte A. W. Gottschalg in der »Urania« mit Recht also schreiben: »In wirkliches Staunen gerieth ich aber, als unser Meister die Traktur sowohl, als auch die Registratur mit den pneumatischen Hebeln — wenn ich nicht irre, existiren davon in dem fraglichen Meisterwerke nicht weniger denn 300! — spielen liess. Eine solche ausserordentliche Präcision grenzt an das Zauberhafte. Es macht einen merkwürdigen Eindruck, wenn man No. 8 der über dem Pedal angebrachten Messingtritte in drei Absätzen niederdrückt, in einer Minute springen alle 84 Register mit fabelhafter Sicherheit und in sorgfältig berechneter dynamischer Steigerung hervor. und das riesigste *Crescendo*, was man sich nur irgend denken kann, ist zum Vorschein gekommen. Dass man mit No. 9 der Collectivtritte ein ebenso grandioses und sicher wirkendes *Decrescendo* bewirken kann. und zwar in derselben Zeit, überrascht ausserordentlich. Aber man kann nicht nur durch diese Tritte ein wohl noch nirgends in gleicher Vollkommenheit vorhandenes An- und Abschwellen des ganzen Werkes, sondern auch jede beliebige Stimmengruppe durch eine leichte Fussbewegung zum Klingen oder Schweigen bringen. Fürwahr ein glänzender Triumph des hier nach unseren Erfahrungen zum ersten Male in solcher Ausdehnung und Vollendung durchgeführten pneumatischen Systems, das natürlich auch bei der Traktur entschiedene Dienste leistete. so dass z. B. nicht nur die Koppelung ausserordentlich erleichtert wird, sondern auch, dass das kräftigste und wenig schonende Pedalspiel der Mechanik keinen Schaden bringen dürfte. Es ist in der That bewundernswürdig, was Meister Ladegast mit einfacher comprimirter Luft zu Stande gebracht hat!«

So hatte die Orgel nach und nach eine Vollkommenheit erreicht, wie es die unbedeutende ebräische und spätere Wasserorgel nicht ahnen liessen. Ein reger Geist herrscht in dieser Kunst. Deutschland besitzt gegenwärtig hervorragende Meister, die wahre Riesenwerke bauen, und ihre Kunst bis in andere Erdtheile verpflanzen — es giebt jetzt schon viele Orte, die Prachtwerke von Orgeln besitzen. Auch der schriftstellerische Geist bemächtigt sich des Orgelbaues und wirkt Gutes. So haben folgende Männer im 19. Jahrhundert

Schriften über Orgelbau veröffentlicht: Vogler — Schlimbach — Wolfram — Schneider — Wilke — Büttner — Reichmeister — Müller — Strohmann — Perne — Chladni — Schulze — G. Weber — W. Weber — Kühnau — Schneider — Preus — Fabricius — Zang — Michaelis — Antony — Bebler — Seidel — Sattler — Heinrich — Schubert. Auch existirt ein besonderes Fachblatt für Orgelbau, »Die Urania«, welche einst von Töpfer gegründet und von Körner in Erfurt herausgegeben wird. Der jetzige Redakteur ist Töpfer's Nachfolger: A. W. Gottschalg in Weimar, der mit klarem Auge und feinem Verstande die Interessen des Orgelbaues wahrnimmt und dieselben zu finden weiss. Unter den Orgelbaumeistern der Jetztzeit ragen Fr. Ladegast in Weissenfels und Walter in Ludwigsburg hervor. Weiter tüchtige Orgelbaumeister sind Steinmayer in Oettingen — Dense in Berlin — Geissler in Eilenburg — Rudolph in Barmen — Lammert in Breslau — Schulz in Paulinzelle — Weigel in Stuttgart — Randebruck in Paderborn — Grüneberg in Stettin — Mehmel in Stralsund — Kreutzbach in Borna. Dies Register liesse sich noch bedeutend vervollständigen. Als letzte Erfindung sei noch die Anwendung der Elektricität genannt. Sie setzt der Orgelbaukunst die Krone auf. Durch sie ist das ganze Regierwerk zu entbehren; besonders ist die Spielart solcher Werke vorzüglich. Leider ist der Kostenpunkt so erheblich, dass vor der Hand diese Einrichtung keine allgemeine Einführung haben wird; auch ist dieselbe bei Landorgeln schon nicht anzuwenden, indem stets ein Sachverständiger zur Hand sein muss, um die Batterien zu erneuern und etwaige Störungen beseitigen zu können. Auch hierin haben Walter, Ladegast und Weigel manche Erfahrung gesammelt. Jedoch nicht vergessen wollen wir Chladni und Helmholtz, welche durch ihre ungeheuren Erfindungen so viel dazu beigetragen haben, die Vorgänge der Luft in den Pfeifen vor den Augen des Lesers zu entwickeln und klar darzulegen; ihre aufgestellten Gesetze sind segensvoll nicht nur für den Orgelbau, sondern für die ganze Tonkunst geworden. Eine zusammenhängende Geschichte der Orgel zu schreiben hat Antony versucht. Leider war es mir bei dem Zweck und dem eng bemessenen Raum dieses Werkes nicht möglich, die Geschichte der Orgel weiter auszudehnen und verweise ich die Leser, die sich genauer zu orientiren wünschen, auf meine demnächst erscheinende »Geschichte der Orgel«. O. Wangemann.

Orgelabnahme, die Uebernahme einer neu erbauten Orgel vom Orgelbauer seitens der dazu berechtigten und beauftragten Personen. Der Orgelbauer wird in der Regel durch einen Anschlag, Vertrag und Accord an einen bestimmten Plan beim Bau einer neuen Orgel gebunden und erst wenn die erwählten Sachverständigen die Uebereinstimmung des betreffenden Werkes mit dem Anschlag constatirt, und den Vertrag seitens des Orgelbauers als erfüllt erklärt haben, erfolgt die Uebernahme derselben durch die dazu berechtigten Personen.

Orgelanschlag (Orgelbauanschlag) heisst der Plan, nach welchem eine bestimmte Orgel gebaut werden soll, mit genauer Angabe der einzelnen Theile derselben, des Materials, aus dem diese gefertigt und des Preises, zu welchem sie hergestellt werden sollen. Es ist in dem Artikel Orgel ausgeführt worden, dass es Orgeln von sehr verschiedener Grösse giebt, mit einigen und mit vielen klingenden Stimmen, mit einem bis vier, sogar fünf Manualen, und Orgeln mit und ohne Pedal. Dort ist bereits gezeigt, dass die Grösse der Orgel eben so durch den Raum, in dem sie aufgestellt werden soll, wie durch die Höhe der aufzuwendenden Mittel bedingt wird. Hohe und breite Räume brauchen grosse und vielstimmige Orgelwerke, deren Wirkung in niedrigen und engen Räumen sehr beeinträchtigt wird. Die Orgel muss daher zunächst dem Raum, in welchem sie aufgestellt werden soll, angepasst werden. Weil ferner die Geldmittel, welche zum Bau aufgebracht werden können, ebenso in Betracht kommen, so ist ein möglichst genau eingehender Bauanschlag geboten. Der Preis einer Orgel richtet sich nicht nur nach der Grösse des Werkes, sondern auch nach dem Material; eine Orgel mit viel Metallpfeifen ist bedeutend

theurer als eine mit vorwiegend Holzpfeifen. Dies Alles findet im Anschlag die reiflichste Erwägung. Nach dem Raum, den der Orgelton auszufüllen hat und unter Berücksichtigung dessen, den das Werk selbst für seine Aufstellung einnehmen darf, entwirft der Orgelbauer den Plan für dasselbe mit Rücksicht und unter Angabe des Preises aller einzelnen Theile. Erhält der Anschlag die Billigung der massgebenden Personen, dann wird auf Grund desselben der Vertrag abgeschlossen und der Orgelbauer führt den Bau aus. Die Abnahme der Orgel erfolgt nach vorangegangener Prüfung des Werks auf Grund des Anschlags.

Orgelbank heisst die, vor der Claviatur der Orgel angebrachte kurze, ohne Lehne, aber mit einem Fussbrett versehene Bank, auf welcher der Orgelspieler beim Orgelspielen sitzt.

Orgelbauer heisst der Verfertiger von Orgeln.

Orgelbauermaass war bisher in Deutschland das Dresdener, später das Rheinländische oder Tischlermaass. In neuerer Zeit ist auch hier das Metermaass eingeführt worden, das indess weniger bequem sein dürfte.

Orgelchor heisst diejenige Empore der Kirche, auf welcher jetzt meist die Orgel zu stehen kommt. Aus naheliegenden Gründen ist es geboten, diesen auf der, dem Altar gegenüberliegenden Westseite der Kirche anzubringen. Der Orgelchor ist in der Regel auch zugleich Singechor, und da der Chor der Sänger wie der Organist mit seinem Orgelspiel vielfach die Funktionen des Geistlichen am Altar begleiten sollen, so ist es für beide nothwendig, diese auch beobachten zu können. Erscheint es demnach unzweckmässig, wie im Berliner Dom den Orgelchor über dem Altar anzubringen, so entspricht dies Verfahren auch wenig den Gesetzen der Schönheit. Die Front der Orgel ist in der Regel zugleich eine Zierde der Kirche, wie der Altar, und es ist daher zweckmässiger, nicht beide auf eine Seite der Kirche zu verlegen, die dadurch leicht überladen erscheint den anderen kahlen Wänden gegenüber. Für die Wirkung der Orgel wie des Sängerchors ist es natürlich erforderlich, dass der Orgelchor möglichst geräumig ist; er muss die nöthige Höhe, Tiefe und Breite haben. Es ist sehr ungünstig, wenn das Gehäuse der Orgel fast die Decke berührt, weil dadurch der Schall wesentlich beeinträchtigt wird. Ist der Orgelchor zu eng, dann ist der Orgelbauer genöthigt, mit dem Raum für die Aufstellung seines Werkes zu geizen, und es wird dadurch nicht nur die Wirkung des Tons beeinträchtigt, sondern es stellen sich auch nachtheilige Folgen für die Erhaltung des Werkes heraus. Etwaige Reparaturen werden dann noch dadurch erschwert, dass durch gedrängte Aufstellung der Pfeifen der Zugang zu den etwa schadhaft gewordenen erschwert und oft nur durch Hinwegnahme mehrerer anderer Pfeifen möglich gemacht wird. Dass ferner für die Aufstellung eines Sängerchors auch der nöthige Raum vorhanden sein muss, ist selbstverständlich, und so dürfte die Forderung eines möglichst geräumigen Orgelchors mit zu den Hauptbedingungen der Zweckmässigkeit der Anlage einer Kirche gehören.

Orgeldisposition wird die Anordnung, Eintheilung und Zusammenstellung der Stimmen, die Grösse und das Verhältniss zu und unter einander genannt. Der Begriff Orgeldisposition ist also sehr weittragend; er bestimmt die Grösse und Stärke des ganzen Orgelwerkes. Eine gute Orgeldisposition ist die Hauptbedingung eines schönen, klangvollen und wirksamen Orgelwerkes; sie muss enthalten: a) die Namen der einzelnen Stimmen; b) die Mensur, Klangfarbe und wenigstens allgemeine Ton-Charakteristik derselben; c) Fusston und Tonumfang von jeder Stimme bezeichnen; d) die Eintheilung und Vertheilung der Stimme des 1., 2., 3. und 4. Claviers und Pedals angeben. Fragen wir zunächst nach den Grundsätzen, welche mit Recht die Grösse und Stärke der Orgel bestimmen müssen. Die Orgel hat den doppelten Zweck: den Gesang der Gemeinde zu leiten, und die Herzen der Zuhöher zu erheben, d. h. in die dem betreffenden Gottesdienste angemessene Stimmung zu versetzen. Die Orgel

endlich als Concertinstrument kommt hier nicht in Betracht. Würde man bei Abfassung einer Disposition nur den ersten Grund ins Auge fassen, so würde ein Orgelwerk genügen, dessen Stimmzahl solche Stärke aufweist, dass dieselbe unter Umständen im Stande wäre, den Gemeindegesang zu übertönen. Die Orgel braucht dann, wie Töpfer richtig bemerkt, nicht mehr Tasten zu haben, als der Tonumfang der gangbarsten Choralmelodien umfasst; sie wäre dann eine unveränderliche Mixtur. Der zweite Punkt, die Erhebung der Gemeinde, gestaltet die Disposition schon wesentlich anders. Dieser Zweck wird nur erreicht durch einen schönen, edlen Ton und unter Umständen, um die Festfreude zu kennzeichnen, durch einen starken Ton. Hier entsteht nun aber die weitere Frage: wo ist die Grenze zwischen schönen, edlen und starken Stimmen zu finden, und wie muss die Disposition beschaffen sein, damit die Orgel nicht mit zu viel Stimmen überladen werde und zu viel koste? Um dies festzustellen, müssen wir sehen, wodurch Stärke und Mannichfaltigkeit im Ton zugleich erreicht wird, und wovon dieselben abhängen.

I. Die Stärke des Tones wird erzeugt: 1) durch die Stimmenzahl, namentlich durch Principal- und Zungenstimmen; 2) durch Zahl, Mischung und Grösse der Mixturen (s. d.); 3) durch verschiedene Mensuren der Mixturen und der Principalstimmen; 4) durch Intonation und verstärkten Luftzufluss; 5) durch Grösse der Windladen, Kanäle, Ventile u. s. w.; 6) durch eine günstige Akustik der Kirche.

II. Die Mannichfaltigkeit in den Stimm-Mischungen wird vergrössert: a) durch vortheilhafte Zusammenstellung der Stimmen in Hinsicht ihres Ton-Charakters; b) durch Veränderung der Mensuren, namentlich der Principalmensuren auf den verschiedenen Manualen, natürlich in den Grenzen der Möglichkeit; c) durch normale Besetzung und durch richtige Verstärkung des verschiedenen Fuss- oder Metertones, vorzüglich des 2,5 und 1,25 (8 und und 4 Fuss) Metertones.

Sollen diese Regeln ein wenig ausgedehnt werden, so versteht man darunter Folgendes: Die Stimmen mit Principalmensur (wie Principal, Octaven, Ouinten, Terzen, Cornett, Mixtur, und wie sie alle heissen) müssen in ihrer Zusammensetzung auf jedem Manuale einer solchen Folge von Tönen entsprechen, wie sie die Natur entstehen lässt, und wie die Gesetze von den mitklingenden Tönen diese Folge vorschreibt.

Angenommen: die Länge des tiefsten Tones im Principal *C* betrüge 8′ = 2,5 Meter, so

muss die Länge der ersten	Octave *C*	$^8/_2{}' = 4'$	= 1,25	Meter	
„ „ „ „ „	Quinte	$^8/_3{}' = 2^2/_3{}'$	= 0,844	„	
„ „ „ „ zweiten	Octave	$^8/_4{}' = 2'$	= 0,628	„	
„ „ „ „ ersten	Terz	$^8/_5{}' = 1^3/_5{}'$	= 0,377	„	betragen.

Angenommen: die Länge des tiefsten Tones im Principal *C* betrüge 16′ = 5 Meter, so

muss die Länge der ersten	Octave	$^{16}/_2{}' = 8'$	= 2,5	Meter
„ „ „ „ „	Quinte	$^{16}/_3{}' = 5^1/_3{}'$	= 1,66	„
„ „ „ „ zweiten	Octave	$^{16}/_4{}' = 4'$	= 1,25	„
„ „ „ „ ersten	Terz	$^{16}/_5{}' = 3^1/_5{}'$	= 1,005	„
„ „ „ „ zweiten	Quinte	$^{16}/_6{}' = 2^2/_3{}'$	= 0,844	„

betragen und so fort.

Dadurch ist die Zusammensetzung der Stimmen von selbst gegeben. Soll der Grundton noch verstärkt werden, so geschieht dies noch durch Stimmen in gleichem Fusston und durch verschiedene Mensur derselben. Wie Quinten- und Terzenstimmen und Mixturen beschaffen sein müssen, um eine gute Disposition nicht zu verderben, darüber wurde Ausführliches in den betreffenden Artikeln gesagt. Scharf intonirte und eng mensurirte Quintenstimmen, oft repetirende Mixturen lassen eine Orgeldisposition wahrlich nicht gewinnen.

Soll der Punkt noch ausgesponnen werden, so sei angeführt, dass Stimmen mit scharfer, magerer Intonation und später Ansprache, Stimmen, die einen schwachen Grundton haben und Octave und Quinte stark mitklingen lassen, wieder Stimmen von entgegengesetztem Charakter auf demselben Manual neben sich haben müssen, da erst durch Verbindung solcher geradezu entgegengesetzter Klangfarben ein schöner Ton hervorgebracht wird. Solche Stimmen sind: Gambe, Salicional, Fugara, Oboë, Violon, Violoncello, Flauto, Traverse, Gemshorn, Schweizerflöte, sowie alle Zungenstimmen. So werden z. B. Hohlflöte mit Bordun, Hohlflöte mit Gambe, Lieblich Gedakt mit Salicional, Flauto amabile mit Flauto traverse vereinigt u. s. w. Soll eine Disposition mehrere Manuale erhalten, überhaupt ein Orgelwerk viel Stimmen, so wird jedes Manual für sich selbst bestehend behandelt und die Stimmen auf jedem einzeln nach allen Regeln der Kunst disponirt. Jedes Manual kann nicht mehr Stimmen erhalten, als zur Bildung eines verhältnissmässig starken Tones nöthig ist, da erst die Tonkraft aller Manuale zusammen die ganze Kraft des Werkes entwickeln soll. Gewöhnlich erhält das Hauptwerk die grösste Stärke; letztere stuft sich nach den einzelnen Manualen immer mehr ab, wozu weniger eine mehr oder minder geringe Anzahl von Stimmen, als das Hauptmanual sie aufweist, beiträgt, als die engere Mensur der Principalstimmen und eine wesentlich andere Mischung der Flöten, wie die lieblichen Stimmen überhaupt. Auch erhalten die Nebenmanuale weniger Hülfsstimmen.

Die Disposition ist ferner abhängig von der Spielart der Manuale; denn auch die Fingerkraft beschränkt, trotz Anwendung der pneumatischen Maschine, in gewisser Beziehung das Vorhandensein der grossen Stimmen, da letztere, in zu grosser Menge vorhanden, den Druck der Tasten erschweren. Soll daher in grossen Kirchen ein grosser Ton, ein majestätischer Klang erreicht werden, so erhält das Pedal vorzüglich grosse und starke Stimmen. Ueberhaupt ist die Besetzung des Pedals mit 5 metrigen Stimmen stets zu empfehlen, denn nichts wirkt mehr beim Orgelspiel als ein mächtiger, ergreifender tiefer Bass. In wiefern das Material seinen Einfluss auf den Toncharakter der Stimmen ausübt, und aus welchem Material dieselben in Folge dessen gearbeitet werden müssen, ist bei der Besprechung jeder Orgelstimme angegeben und dort zu suchen. Den Tonumfang von jeder Stimme noch besonders anzugeben, ist nicht immer nöthig, da dies der Umfang der Claviatur schon genug andeutet. Will man weiter gehen, so müsste noch angegeben werden, nach welchem Mensurverhältniss die Stimmen gebaut werden, d. h. auf dem wievielsten Tone die Hälften der Dimensionen der Pfeifen fallen sollen, desgl. auch wie sich die Dimensionen eines gewissen Tones (z. B. $\overline{C} = 2'$) zu demselben Tone der Normalstimme (Principal 8′) verhalten, so dass die Circumferenzen oder die Diameter von jeder Stimme zu erkennen sind. Solche Angaben sind für einen sehr beschäftigten Orgelbauer aber immer sehr zeitraubend und werden von so manchem Revisor nicht verstanden. Nach den hier angeführten Grundsätzen sind Orgeldispositionen zu bilden und von Meistern gebildet worden. Um ein kleines Bild gut angelegter Dispositionen zu geben, lasse ich einige Dispositionen, sowie Dispositionen berühmter Meisterwerke der Neuzeit, und zwar im Fusston bezeichnet, da dies noch unter Orgelbauern üblich ist, hier folgen.

Orgeldisposition für: I. Ein Clavier und Pedal.

1) Principal 8′, enge Mensur. Ton mässig stark
2) Lieblich Gedakt 8′, von Holz. Ton sanft und voll
3) Flauto dolce 8′, von Birnbaumholz. Ton sanft und weich
4) Octave 4′, Mensur und Klangfarbe wie Principal
5) Flöte 4′, von Holz, Ton Flötenton

} der Umfang von jeder Stimme müsste noch beigefügt werden.

Pedal 6) Subbass 16′, von Holz, derselbe muss der Stärke und Deutlichkeit wegen durch eine Koppel mit dem Manual verbunden werden.

Obige Disposition wäre kleinen Landgemeinden zu empfehlen.

II. Zwei Claviere und Pedal (solche Orgeln haben unschätzbaren Vorzug).
Mustergültige Disposition.

Bemerkung: Bei einer Disposition muss eigentlich auch das Mensurverhältniss einer jeden Stimme, so wie die Weite eines bestimmten Tones angegeben sein, um im Voraus beurtheilen zu können, welche Wirkung bei vorgesetzter guter Intonation ein Orgelwerk hervorbringen muss; so würde eine Disposition z. B. also auszufüllen sein:

A. Hauptwerk:

1) Principal 8′ oder 2,5 Meter mittlere Mensur. Aus englischem Zinn, im Prospekt stehend, soll hier als Normalstimme nach dem Verhältniss 1:2,5 mensurirt werden, d. h. die Hälften der Dimensionen fallen auf den 182. Ton der angenommenen Normalreihe. Das c^1 (2′) erhält zum Diameter 4,7 Cmtr. Intonation kräftig und singend. 2) Bordun 16′ oder 5 Meter, aus Holz, in der Höhe aus Metall. Mensur 1 : 2,5 wie Pr. Das c^1 (2′) erhält als Zinnpfeife zum Diameter 4,01 Cmtr., als Holzpfeife 3,6 Cmtr. zur Quadratseite (und 4 halbe Töne enger als Principal). Ton voll und weich. 3) Hohlflöte 8′, mensurirt wie Principal. Aus Holz des weichen Tones wegen. Das c^1 (2′) wird $^1/_2$ Ton enger als Principal. 4) Gambe 8′, aus 14 löthigem Zinn, soll nach dem Verhältniss 1:$2^2/_3$ mensurirt werden (d. h. die Hälfte der Dimensionen fallen auf den 17. Ton der angenommenen Normalreihe). c^1 (2′) erhält zum Diameter 3,2 Cmtr. Ton streichend. 5) Octave 4′, nach Normalmensur (wie Principal). Ton kräftig und singend. 6) Mixtur dreifach aus 14 löthigem Metall (ausserdem genaue Angabe der Pfeifenchöre, deren Grösse und Repetition).

B. Oberwerk.

1) Lieblich Gedakt 8′, von Holz, enge Mensur, Ton sanft
2) Salicional 8′, Mensur eng, Ton zart und streichend
3) Flauto dolce 4′, von Birnbaumholz, enge Mensur, Ton flötenartig

C. Pedal.

1) Subbass 16′, von Holz, Ton voll
2) Principalbass 8′, von Holz, weite Mensur, Ton kräftig
3) Gedaktbass 8′, von Holz, Mensur wie Subbass

Nebenzüge: Manual und Pedalkoppel.

} Ist natürlich in derselben Weise fortzuführen, wie vorher im Hauptwerk behandelt.

Dieses Orgelwerk würde für Kirchen in kleinen Städten und für grössere Landgemeinden sehr geeignet sein. Es enthält die Mittel, das Spiel auf jede Weise zu nuanciren, sowie den *Cantus firmus* auf jedem Manuale und Pedal spielen zu können u. s. w. Jede nur denkbare Orgelcomposition wäre auf derselben auszuführen.

III. Disposition der Orgel zu St. Johannes in Stralsund (erbaut im Jahre 1864 von Mehmel).

Hauptwerk.

1) Principal 8′	6) Gemshorn 4′
2) Bordun 16′	7) Quinta $2^2/_3$′
3) Gambe 8′	8) Octave 2′
4) Rohrflöte 8′	9) Progressia harm. zwei- bis vierfach
5) Octave 4′	10) Trompete 8′.

Oberwerk, mit Crescendo-Einrichtung.

11) Geigenprincipal 8′	14) Flauto traverso 8′
12) Salicional 8′	15) Flauto amabile 4′
13) Gedakt 8′	16) Principal 4′.

Pedal.

17) Subbass 16′	20) Principal 4′
18) Violon 16′	21) Posaune 16′.
19) Cello 8′	

IV. Orgel in Memel (gebaut 1858 von Ladegast).

1. Manual, Hauptwerk. I. Abtheilung.

1) Principal 16′
2) Principal 8′
3) Gamba 8′
4) Octave 4′
5) Spitzflöte 4′
6) Quinte 2²/₃′
7) Octave 2′
8) Mixtur fünffach
9) Cornett vierfach
10) Cymbel dreifach
11) Trompete 8′.

II. Abtheilung.

12) Bordun 32′
13) Bordun 16′
14) Gemshorn 8′
15) Hohlflöte 8′
16) Quintatön 8′
17) Rohrflöte 8′
18) Nasard 5¹/₃′.

2. Manual, Oberwerk.

I. Abtheilung.

19) Principal 8′
20) Viola di Gamba 8′
21) Geigenprincipal 4′
22) Nasard 2²/₃′
23) Progressivharmonica zwei- bis vierfach
24) Violine 2′

II. Abtheilung.

25) Lieblichgedakt 16′
26) Salicional 8′
27) Lieblichgedakt 8′
28) Flauto traverso 8′
29) Zartflöte 4′
30) Aeoline 16′
31) Viola d'amour 8′.

Pedal. I. Abtheilung.

32) Principalbass 16′
33) Bassflöte 8′
34) Violoncell 8′
35) Subbass 16′.

II. Abtheilung.

36) Octave 8′
37) Nasard 5¹/₃′
38) Octave 4′
39) Trompete 8′
40) Clarino 4′.

III. Abtheilung.

41) Untersatz 32′
42) Posaune 32′
43) Violon 16′
44) Posaune 16′.

Orgeleingeweide nennt man die inneren Theile einer Orgel, die Windlade mit ihren Pfeifen, Abstrakten, Vellatur- und Registerstangen, im Gegensatz zum Orgelgehäuse (s. d.).

Orgelfuge, s. Orgelstil.

Orgelgehäuse *(Buffet* oder *Bufit)* ist die hölzerne Umfassung des ganzen Werkes. Der dem Schiff der Kirche zugekehrte Theil des Gehäuses heisst Orgelfront, Orgelfaçade oder auch Prospekt der Orgel. Er bildet in der Regel zugleich einen Schmuck der Kirche und wird nicht nur durch Tafelwerk und Gesimse, durch Schnitzereien und Säulen, sondern auch durch Aufstellung kostbarer, schön polirter Prospektpfeifen verziert. Diese sind nicht immer klingende, sondern häufig auch todte oder blinde Pfeifen, die nur zum Schmuck in den Prospekt gestellt sind und zum eigentlichen Werk gar nicht gehören. Die klingenden Pfeifen sind durch Röhren (Condukten) mit der Windlade verbunden und gehören in der Regel zu einem Register. Da sie symmetrisch anzuordnen sind, können sie nicht wie auf der Windlade nach ihrer Ordnung in der Scala aufgestellt werden. In der Regel steht die Pfeife für den tiefsten Ton *(C)* in der Mitte und die übrigen gruppiren sich um diese in symmetrischer Ordnung, so dass auf der einen Seite die Pfeifen *C D E Fis Gis* und *B*, auf der anderen *Cis Dis F G A H* stehen. Sie sind einmal so geordnet, dass die grössten Pfeifen an beiden Seiten, die kleinsten in der Mitte stehen; oder so, dass die grössten in der Mitte stehen und die Pfeifen nach den Seiten zu immer kleiner werden (daher der Ausdruck: sie stehen wie die Orgelpfeifen). Man hat für die verschiedenen Anordnungen der Prospektpfeifen (klingende und todte) verschiedene Bezeichnungen. Einen Thurm bilden sie, wenn sie

in einem Halbkreis stehen; Spitzthurm, wenn sie in Form eines Winkels aufgestellt sind; im Halbkreise stehend bilden sie eine Nische; Flachfeld heisst die Stellung, wenn sie in gerader Linie stehen; ist die Mittelpartie ein wenig gerundet, Brüstung und Carniess, wenn sie eine Wellenlinie beschreiben. Sehenswerth sind die Orgelprospekte der Orgeln im Dom zu Merseburg und in dem zu Schwerin und zu Ulm; in der Marienkirche zu Danzig u. s. w.

Orgelmacherloth, ein Schnellloth von Wismuth, Zinn und Blei zum Löthen der zinnernen Orgelpfeifen.

Orgelmetall ist eine Mischung von Zinn und Blei, welches die Orgelbauer in der Geschäftssprache kurzweg Metall nennen. Aus dieser Mischung werden gewöhnlich die gedeckten Pfeifen gearbeitet. Diese wurden in frühester Zeit aus verschiedenen Stoffen gearbeitet, aus Gold, Silber, Messing, Kupfer, Glas, Alabaster, Thon und Papier. Gold und Silber sind zu theuer, die anderen Massen aber untauglich, es bleiben Holz, Zinn und Metall übrig. Wenngleich das reine englische Banka-Zinn das dauerhafteste und schönste ist, so würde ein grosses Orgelwerk, bei dem sämmtliche Zinnpfeifen aus reinem englischen Zinn hergestellt wären, doch erheblich theurer werden, als Orgeln mit vielen Metallpfeifen. Es steht fest, dass eine Pfeife aus reinem Zinn einen edleren, stärkeren, volleren, schöneren Ton giebt, als eine Metallpfeife, wie dass Zinnpfeifen fast gar nicht vom Bleizucker und Salpeter angefressen werden, während dies bei Metallpfeifen früher oder später immer der Fall ist und dass Zinnpfeifen viel härter sind als metallene, mithin beim Einstimmen durch das Stimmhorn (s. d.) lange nicht so zu leiden haben, als Metallpfeifen. Trotzdem muss die Metallmischung durchaus zu den gedeckten und Flötenpfeifen verwendet werden, weil diese Pfeifen einen dunklen und weichen Ton geben sollen. Da aber dieses so gemischte Material (Metall) weicher ist als Zinn, eignet es sich deshalb zu diesen Pfeifengattungen besser, während das härtere Zinn wieder mehr zu den scharfen und streichenden Stimmen verwandt werden muss. Die Metallmischung, d. i. die Zusammensetzung aus Zinn und Blei, ist eine verschiedene, entweder sie besteht aus

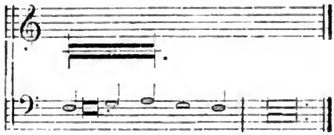
15	Theilen	Zinn	1	Theil	Blei
14	„	„	2	„	„
12	„	„	4	„	„
10	„	„	6	„	„

Streng genommen versteht der Orgelbauer unter »Metall« diejenige Masse, welche aus 10 Theilen Zinn und 5 Theilen Blei besteht, während er diejenige Masse, die mit weniger Theilen Blei gemischt ist, einfach 12- und 14 löthiges Zinn nennt u. s. w. Ein Metall, weniger als 10 löthig, ist fast unbrauchbar; wenigstens sollte nie zu Metallpfeifen eine geringere Mischung, als letztere, genommen werden. Dies schlechte Metall zeichnet sich durch eine bläuliche Farbe aus und wird sehr bald von Blausäure und Salpeter (Bleioxyd) zerfressen. Die aus einer so schlechten Masse hergestellten Pfeifen werden zu weich und zu biegsam. Sie können ihre eigene Last nicht tragen und knicken ein. Biegt man ein Stück schlechten Metalls zusammen, so entsteht kein Knistern, wie beim Zusammenbiegen von Zinn. Ueber die Legirung von Zinn und Blei hat uns Gerstner in seiner Mechanik eine brauchbare Tabelle mitgetheilt.

Orgelmodell, ein von dem Orgelbauer J. G. Wolfsteller in Hamburg verfertigtes Modell einer Orgel, das alle wesentlichen Theile derselben zeigt. Es wurde von ihm auf die Veranlassung des Organisten J. Schwenke gebaut, der es zum Unterricht bei seinen Schülern anwendete.

Orgelpunkt (latein.: *Punctus organicus;* franz.: *Point d'Orgue;* ital.: *Cadenza).* Schon bei Franco von Cöln, in seinem oft angeführten Traktat: *»Musica et cantus mensurabilis«* findet sich die Bezeichnung *Punctus organicus* für die letzte, länger gehaltene Note, bei welcher ein bestimmtes Maass, wie bei den vorhergehenden, nicht mehr nöthig wird, weil sie ein Ruhepunkt ist

iubi non attenditur talis mensura, sed magis est ibi organicus punctus). Zu Tinctoris Zeit wurde sie schon mit einem Halt 𝄐 versehen, wie aus seiner Erklärung im »*Diffinitorium*« hervorgeht: »*Et si* (der *Punctus*) *in semicirculo ab inferiori parte aperto ponatur, moram generaliter fiendam in illa nota supra quam constituitur designat, qui punctus organi vulgariter dicitur*«. Die wachsende Lust am Discantisiren und Organisiren wagte sich dann auch an diesen Ruhepunkt: nur die eine Stimme hielt ihn fest und die anderen contrapunktirten und discantirten ruhig weiter, wie schon in dem altfranzösischen Chanson, den Gerbert als eine der ältesten Proben dreistimmigen Gesanges: »*De cantu et musica sacra*«, Tom. II. Tab. XIX, mittheilt.



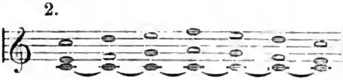
Namentlich am Canon entwickelte sich diese Weise in grösserer Breite. Da es in den meisten Fällen angemessener erscheint, den Canon nicht einstimmig zu Ende gehen zu lassen, so ist es nöthig, dass die beginnende, die Proposta führende Stimme, wenn sie mit der Canonmelodie zu Ende ist, auch noch weiter singt, während die, mit der Risposta nachfolgende Stimme den Canon beendet; die bequemste Weise aber ist dafür dieser *Punctus organicus*. Ebenso wurde er in ähnlicher Weise bei den contrapunktischen Bearbeitungen eines bestimmten *Cantus firmus* angewendet. In den contrapunktirenden Stimmen ist meist ein so reiches Leben entwickelt, dass es ästhetisch gerechtfertigt ist, dies allmälig zur Ruhe zu führen, während die, den *Cantus firmus* führende Stimme den Schlusston desselben durch mehrere Takte hindurch unverändert festhält. Die Dauer desselben wurde daher auch selten angegeben; die Sänger hielten ihn so lange, bis alle Stimmen zum Schluss gekommen waren. Als dann die Bezeichnung *Organum* als ausschliesslicher Name auf das betreffende Instrument — Orgel genannt — überging, wurde in naturgemässer Folge auch der *Punctus organicus* zum **Orgelpunkt**, obgleich er ebenso bei der Vocalmusik und bei den übrigen Instrumenten, wie bei der Orgel seitdem häufig zur Anwendung kommt und als ein bedeutendes Mittel zur Formvollendung instrumental wie vocal reichste Ausbildung erhalten hat. Der Orgelpunkt wird auch heute noch zunächst ganz in alter Weise angewendet, um den Schluss eines Tonstückes in energischer Weise auszuprägen. Seine Einführung beruht zunächst darauf, dass der liegenbleibende auszuhaltende Ton in verschiedenen consonirenden Accorden vorhanden ist:

1.



Daneben sind dann auch zunächst leicht die natürlichsten Dissonanzen einzuführen:

2.



3.
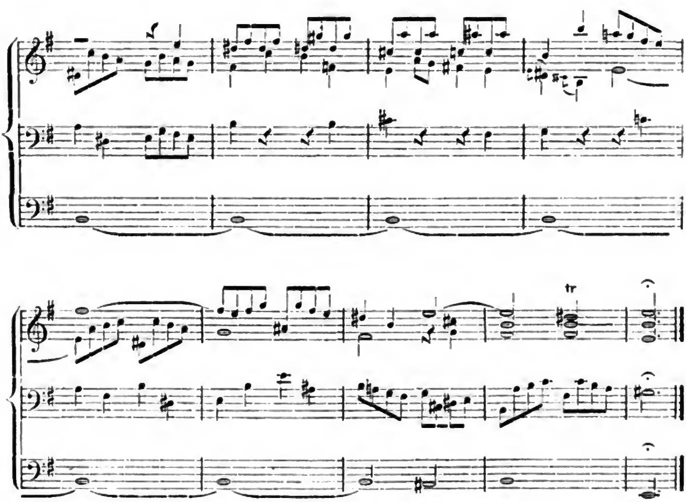




4.
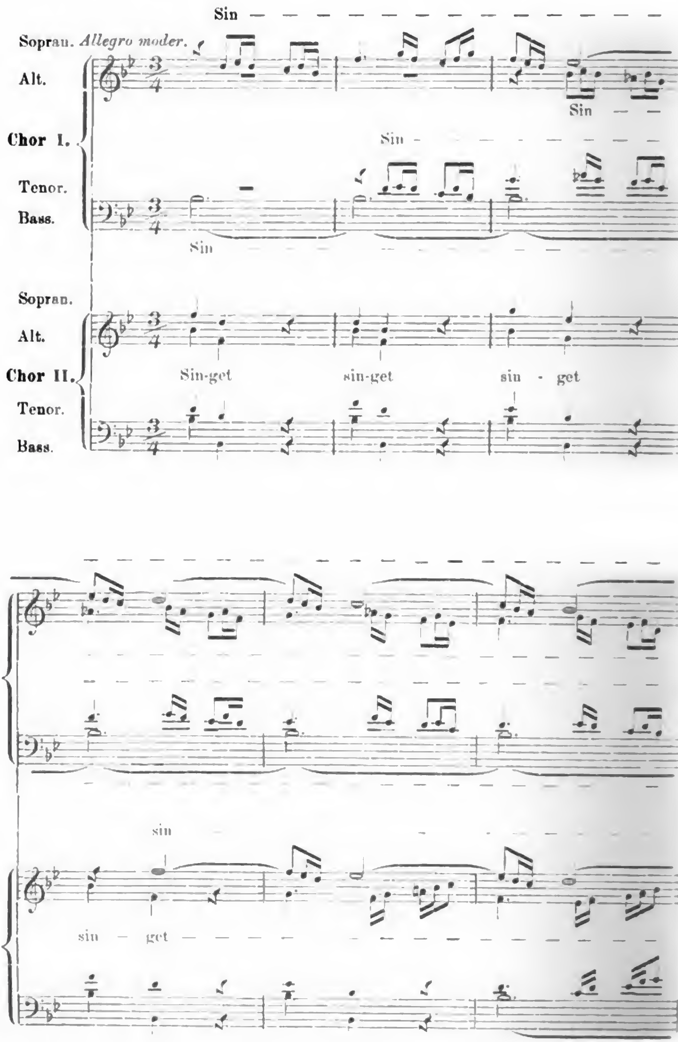




Während in dem ersten Beispiel der liegenbleibende Ton mit den darüber fortgehenden Stimmen durchweg consonirt, bildet er im zweiten Beispiel zum zweiten und vorletzten Accord eine Dissonanz, die aufgelöst werden müsste; allein hier kann man den Accord als Durchgang ansehen. Im dritten und vierten Beispiel dagegen nehmen die beiden weiter schreitenden Stimmen äusserst wenig Rücksicht auf den liegenbleibenden Ton; sie sind streng leitereigen nach den Regeln des zweistimmigen Contrapunkts ohne Rücksicht auf das dissonirende oder consonirende Verhältniss zum liegenden Grundton geführt. Im letzten Beispiel sind sogar zwei Orgelpunkte enthalten, auf der Tonika und auf der Dominant. Beide erscheinen natürlich als die gebräuchlicheren. Es bedarf keines weiteren Nachweises, dass der Orgelpunkt besonders für den Schluss des Stücks bedeutsam wird und daher erhebt er sich auch vorwiegend auf den beiden, den Schluss namentlich bewerkstelligenden Hauptpunkten der Tonart: der Tonika und der Dominant. Im ersteren Falle wird der Schluss dadurch bedeutsam ausgeführt, im letzteren nicht minder wirksam vorbereitet. In den weit ausgeführteren Tonsätzen werden wohl auch beide angewendet.
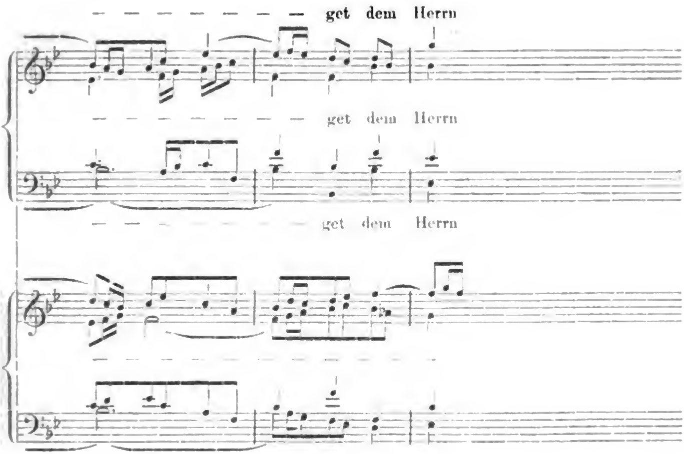
Demnach soll durch den Orgelpunkt die ganze Bewegung noch einmal in ihren Hauptmomenten zusammengefasst zur Ruhe geführt werden und daher gestattet er grössere Freiheiten auch in Bezug auf die harmonische Gestaltung, wie der Schluss der *E-moll*-Fuge von Joh. Seb. Bach beweist:
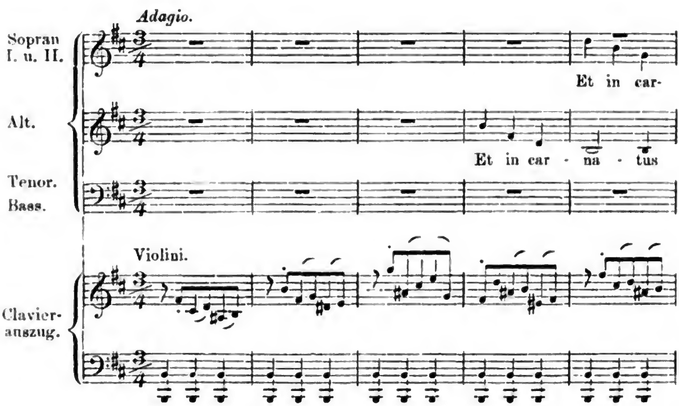


Für die grossen Meister wird die Weise des Orgelpunkts noch zu einer besonderen Macht der Darstellung. Sie verwenden ihn nicht nur zur glanzvolleren Bildung des Schlusses des ganzen Tonstücks oder einzelner Theile
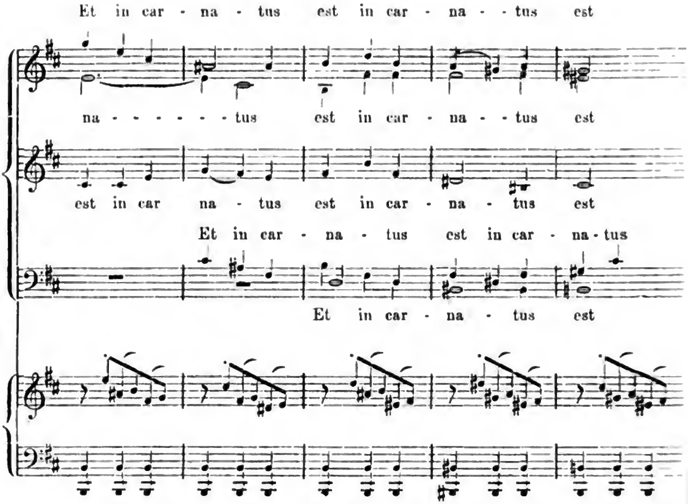
desselben, sondern sie machen ihn selbst zum Ausgangspunkt bedeutender Tonstücke. So beginnt **Johann Sebastian Bach** seine Doppelchörige Motette über den 149. Psalm: »Singet dem Herrn ein neues Lied« mit einem Orgelpunkt:
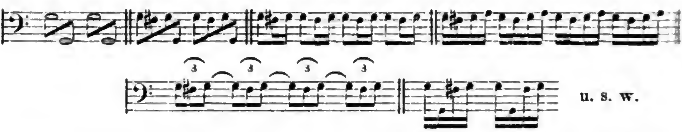




Vom zwölften Takt an hält dann der Chorbass des zweiten Chors die Dominant fest und die übrigen Stimmen führen die Bewegung in derselben Weise wie hier weiter. Viele der gewaltigen Orgelpräludien und Orgelfantasien des Meisters beginnen mit einem Orgelpunkt. Auch das »*Et in carnatus*« seiner unsterblichen *H-moll*-Messe erhebt sich über einem instrumental ausgeführten Orgelpunkt und dieser zeigt zugleich seine abweichende Darstellung durch die Instrumente. In der Regel wird der Grundton hier nicht ausgehalten, sondern entweder einfach rhythmisch oder in ein mehr melodisches Motiv aufgelöst. In dem erwähnten »*Et in carnatus est*« kommt die erstere Art zur Anwendung:

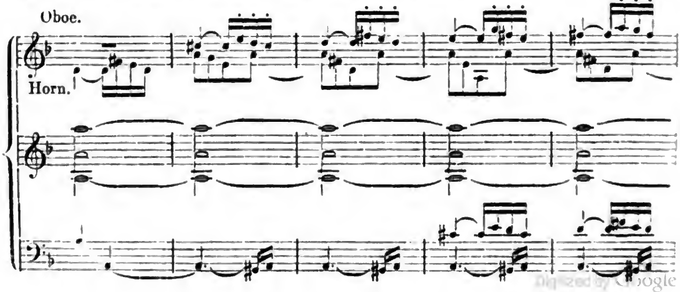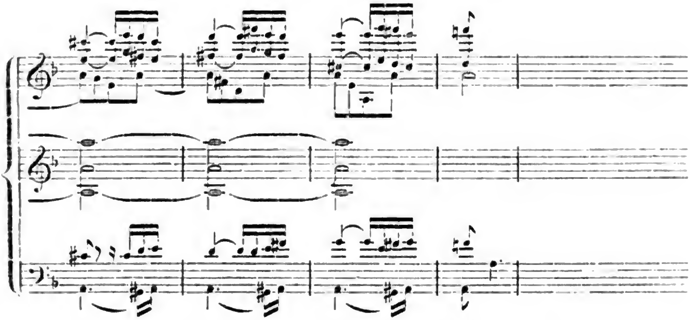




Weil die Bassinstrumente den ruhenden Ton nicht so gleichmässig lange aushalten können, wie die Orgel und bis auf einen gewissen Grad auch die Menschenstimmen, so wird der betreffende Ton wie oben rhythmisch aufgelöst. Zu besonders charakteristischer Wirkung löst man ihn auch in eine Figur auf: so entsteht zunächst jener, unter dem Namen **Murky** bekannte Trommelbass und die ihm mehr oder weniger verwandten Formeln:



Eins der treffendsten Beispiele grossartiger Anwendung eines instrumentalen Orgelpunkts zeigt der erste Satz von Beethovens neunter Sinfonie. Die sämmtlichen Saiteninstrumente halten die Dominant aus und das erste Horn führt ein dem ersten Thema entlehntes Motiv weiter:





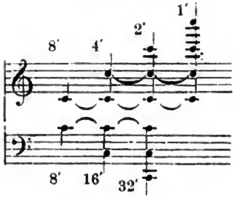
Von hier an übernehmen die Hörner den fortklingenden Ton, unterstützt von Trompeten und Pauken, während die Streichinstrumente das Motiv aufnehmen, das die Rohrbläser contrapunktiren; bei der weiteren Entwickelung erhalten nur die Trompeten und Pauken den Charakter des Orgelpunkts, bis dann die Streichinstrumente den *Bass ostinata* übernehmen:



Der *Bass ostinata* überhaupt erscheint als aus dem Orgelpunkt hervorgegangen; es wurde bereits oben bemerkt, dass der liegenbleibende Basston auch in eine zu wiederholende Figur aufgelöst werden kann und hieraus entwickelt sich der *Bass ostinata* von selbst. Dann übernehmen die Streichinstrumente wieder *unisono* das oben verzeichnete Motiv aus dem ersten Thema des Satzes und führen es so aus, dass es zu einem Orgelpunkt auf der Tonika die Grundlage bildet, auf welcher der gewaltige Satz in machtvollster Weise abschliesst.

Orgelpräludium, s. Präludium.

Orgelregistrirung. Aehnlich wie das Orchester ist auch die Orgel aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzt, die nicht nur ihrem Klange, sondern auch ihrem Tonumfange und ihrer Tongrösse nach wesentlich unterschieden sind, und die deshalb eben so unter Berücksichtigung dieser Umstände verbunden, zu Gesammtklängen gemischt werden müssen, wie die Stimmen des Orchesters. Da man nun jede Reihe zusammengehöriger Pfeifen, vom tiefsten bis zum höchsten Ton des Manuals oder Pedals von einerlei Struktur und Klangfarbe Register oder Stimme nennt, so bezeichnet man die Mischung verschiedener Register mit: registriren; versteht also darunter die Wahl gewisser Stimmen, um eine bestimmte Klangfarbe zu erzeugen. Sie setzt die genaueste Kenntniss des Charakters wie der Tongrösse der einzelnen Register voraus. Diese stellen sich uns in drei Gattungen dar: 1) in Haupt- oder Grundstimmen, 2) in Neben- oder Füllstimmen und 3) in gemischten oder schärfenden Stimmen. Haupt- oder Grundstimmen sind alle Register, welche den Ton angeben, dessen Namen die betreffende Taste trägt, je nach der Tongrösse der betreffenden Register in verschiedenen Octaven. Nur bei den sogenannten 8füssigen Registern erklingt der angegebene Ton in der normalen Höhe; bei einem 16füssigen eine, bei einem 32füssigen zwei Octaven tiefer als die Taste angiebt; bei einem 4füssigen eine, bei einem 2füssigen zwei, bei einem 1füssigen drei Octaven höher. Folgendes Beispiel diene zur Erläuterung:



Die 8füssigen Register lassen im Manual wie im Pedal das eingestrichene *c* erklingen, wenn man dessen Taste auf der Orgel niederdrückt und ein oder sämmtliche 8 Fussregister gezogen sind. Stösst man im Pedal das 8 Fussregister ab und zieht ein oder sämmtliche 16 Fussregister, so giebt dieselbe Taste das grosse *C* und bei einem 32 Fussregister Contra-*C* an. Dem entsprechend giebt dieselbe Taste im Manual das zweigestrichene *c* an, wenn statt des 8 Fussregister ein 4 Fussregister, das *c* der dreigestrichenen, wenn man ein 2 Fussregister wählt. Das Beispiel zeigt zugleich, wie die eine Taste durch die verschiedenen Registerzüge mehrere Töne erklingen macht. Zieht man zu dem 8 Fussregister im Manual noch ein 4 Fussregister, so giebt die *c*-Taste ausser ihrem ursprünglichen c_1 noch c_2; nimmt man dann noch ein 2 Fussregister, so bringt dies noch c_3, das 1 Fussregister noch c_4, so dass bei diesen vier Registern die *c*-Taste den Ton durch vier Octaven bringt. Aehnlich ist es im Pedal. Es giebt dies ein anschauliches Bild der Weise des Registrirens. Alle diese Register von geradfüssigen Grössen gehören im Manual wie im Pedal zu den Haupt- oder Grundstimmen, es sind dies sämmtliche Principale mit den von ihnen abhängigen Octaven und Superoctaven, die Gamba, das Salicet, ferner alle Register, welche vorzugsweise mit dem Namen Flöte bezeichnet sind, wie Doppelflöte, Rohrflöte und alle Rohrwerke: Posaune, Trompete, Oboe u. s. w. Die wichtigsten Stimmen sind natürlich die 8füssigen und daneben die 16füssigen, weil sie nach Tonlage und Umfang der Musikpraxis und dem Tonsystem zunächst stehen. Jene entsprechen den oberen Gesangstimmen, wie den Geigen, und die 16füssigen Pedalstimmen bilden dann dazu den Bass. Diese geben demnach ganz entsprechend auch die natürliche Grundlage für die Registrirung: zunächst werden alle 8füssigen Labialstimmen im Manual und alle 16füssigen im Pedal gezogen und sie ergeben die sogenannte schwache Registrirung, die natürlich je nach der Grösse des Werkes sehr verschieden sein kann. Soll der Klang verstärkt werden, dann nimmt man im Manual die 4-, im Pedal die 8füssigen Register, bei grösseren Werken wohl auch alle 16füssigen des Manuals und alle 32füssigen des Pedals und zur Abwechselung nach Belieben auch alle Rohrwerke mit hinzu. Eine weitere Verstärkung giebt es dann, wenn im Manual die noch vorhandenen 2- und 1füssigen und im Pedal die 4füssigen gezogen werden. Bei diesem ganzen Verfahren muss als Hauptregel angeführt werden, dass die Vermehrung der Register genau nach der Tongrösse erfolgen muss, in der Ordnung wie oben das Notenbeispiel zeigt, wenn der Eindruck nicht verschlechtert werden soll. Es ist falsch, mit einem oder mehreren 8füssigen Stimmen im Manual eine oder mehrere 2- oder 1füssige zusammenzustellen ohne die verbindenden 4füssigen und im Pedal 16- mit 4füssigen ohne die vermittelnden 8füssigen Register. Ebenso fehlerhaft ist die Verbindung einer gedeckten 4füssigen mit einer offenen 2füssigen, weil hier die offene 4füssige Stimme vermisst wird, im Fall man nicht etwa dadurch eine bestimmte Melodie recht hervorstechend machen will.

Für die weitere Verstärkung des Klanges der Orgel müssen dann die Neben- und Füllstimmen herbeigezogen werden; diese lassen bekanntlich nicht den Ton hören, dem die Taste ursprünglich angehört und den sie bei

len Haupt- oder Grundstimmen angiebt, sondern die Terz oder Quint lesselben, darnach heissen sie Terz- oder Quintregister. Sie können selbstverständlich nicht allein gebraucht werden, sondern dienen nur zur Verstärkung des Klanges und da sie den scharfen, schreienden Klang der kleinen Pfeifen der Mixturen mildern, so werden sie zugleich zu Füllstimmen für das volle Werk. Für die mittelstarke Registrirung, bei welcher die sämmtlichen Hauptstimmen schon angewandt sind, dienen sie dann als weitere Verstärkung. Hierbei namentlich ist zu beobachten, dass die Manual- und Pedalstimmen im richtigen Verhältniss stehen; auf 3, 4 oder 5 Manualstimmen muss man 1, 2 und 3 Pedalstimmen rechnen. Zum vollen Werk gehören endlich noch die gemischten (schärfenden) Stimmen (Mixturen). Ihre besondere Eigenart ist unter dem betreffenden Artikel erklärt worden; diese besteht bekanntlich darin, dass für jede Taste mehrere Pfeifen bestimmt sind, dass also jede mehrere Töne angiebt. In dem Artikel wurde auch bereits darauf hingewiesen, dass sie der Beobachtung der harmonischen Obertöne ihre Entstehung verdanken. Hierin liegt ihre Rechtfertigung und zugleich die Anweisung für ihre Anwendung. Zu diesen Registern gehören: Cornett, Cymbel, Rauschquinte, Scharf, Sesquialtera, Tertian, die natürlich noch weniger allein gebraucht werden können, als die Neben- und Füllstimmen. Wie die harmonischen Obertöne nur so weit gehört werden, dass sie dem sie erzeugenden Grundton die eigenthümliche Klangfarbe verleihen, so dürfen auch diese gemischten Stimmen in der Orgel nicht selbständig, sondern nur wie Obertöne charakteristisch färbend wirken. Die Grundstimmen müssen zunächst so entscheidend vertreten sein, dass sie durch die hinzutretenden gemischten Stimmen nicht verdeckt und übertönt werden, und wenn dann die Neben- und Füllstimmen noch als verbindendes Mittelglied dazwischen treten, so erhält der Orgelklang eine Fülle und Rundung wie Deutlichkeit der Wirkung, die auf keine andere Weise erreicht wird. Ohne diese gemischten Stimmen entbehrt das volle Werk viel von seinem festlichen Glanz, von der machtvollsten Eindringlichkeit seiner Wirkung.

Neben diesen allgemeinen Grundsätzen für die Registrirung, die sich dahin feststellen lassen: dass die Grundlage für sie die 8- und 16füssigen Labialstimmen bilden, die sich dann durch die 4-, 2- und 1füssigen für das Manual, die 16- und 32füssigen für das Pedal und zwar genau in dieser Reihenfolge ergänzen; dass dann zu ihnen verstärkend die Neben- oder Füllstimmen treten und dann erst die gemischten Stimmen oder Mixturen; giebt es nun noch besondere für die verschiedenen Gelegenheiten, bei denen die Orgel wirkt. Bei Trauerfeierlichkeiten, am Charfreitag, Buss- oder Bettag, bei der Feier des Abendmahls, bei Leichenfeierlichkeiten u. dergl. bedient man sich natürlich der schwächeren Registrirung mit den 8füssigen und den sanften gedeckten 4füssigen Stimmen im Manual und den 8- und 16füssigen Stimmen im Pedal. Ein offenes 4füssiges Register würde schon zu laut hervorstechen und die Wahl desselben nur dadurch gerechtfertigt erscheinen, dass die Leitung des Gesanges einer grösseren Gemeinde einen stärkeren Ton erfordert. Bei grösseren Werken muss die Octave 4 Fuss hinzugezogen werden; im Pedal treten dann auch noch 16- oder 8füssige Rohrwerke mit hinzu. Natürlich wird an den Dank- und Freudenfesten, wie Ostern, Pfingsten, Weihnachten, am Erntefest, an Jubelfesten die volle Orgel mit allen Grund- und Nebenstimmen und den Mixturen angewendet, selbstverständlich nicht unausgesetzt. Namentlich bei solchen Gelegenheiten vermag der Organist seine Meisterschaft in der Registrirung zu zeigen, indem er wie beim Instrumentiren alle Farben seines Instruments zu den verschiedensten Effecten verwendet, Tuttis mit vollem Werke ausführt und diesen schwächer registrirte Partien gegenüberstellt, um jene in ein anderes Licht zu stellen und neue Tuttis vorzubereiten. Sowie nur Ungeschick immer mit vollem Orchester

operirt, so wäre es ein schlechtes Zeichen für den Orgelspieler, wenn er auch an den Festtagen und den entsprechenden Gelegenheiten immer nur mit vollem Werke spielen wollte. Eine Abwechselung gewähren schon die verschiedenen Manuale; allein auch diese würden ermüden wie der immerwährende Gebrauch der Mixturen. Das Präludium ist an solchen Tagen wohl mit voller Orgel auszuführen und hier schon, besonders wenn es ausführlicher gehalten ist. sollte der Organist wenigstens die durch die verschiedenen Manuale gebotene Abwechselung sich nicht entgehen lassen. Auch der erste Vers des Morgenliedes ist noch mit vollem Werk zu spielen, aber schon beim zweiten wären die Mixturen abzustossen und erst beim letzten wieder anzuwenden. Die weiteren Abwechselungen in der Registrirung der einzelnen Liedstrophen richten sich natürlich nach den vorhandenen Stimmen. In ähnlicher Weise werden dann das Hauptlied und die anderen Lieder ausgeführt; das Postludium natürlich ebenfalls mit voller Orgel. An gewöhnlichen Sonntagen muss meist der Text der gewählten Lieder die Registrirung bestimmen. Wenn der Choral mit Posaunen begleitet wird, so darf natürlich die Registrirung etwas stärker sein, damit der Orgelklang nicht durch den Posaunenklang übertönt wird, was natürlich sehr leicht geschieht, namentlich in kleineren Kirchen.

Der Gebrauch, die letzte Strophe eines jeden Liedes stärker zu registriren, kann leicht zur Unsitte werden, wenn diese Empfindungen frommer Rührung, gottergebener Entsagung oder dem entsprechend ausdrückt. In diesem Falle ist es angemessener, wenn die letzte Strophe dennoch ausgezeichnet werden soll, die vorletzte schwächer zu registriren als die vorhergehende und bei der letzten dann die erste Registrirung anzuwenden. Besondere Berücksichtigung bei der Registrirung erfordern solche Melodien, welche der Gemeinde weniger geläufig sind. Dann ist es zweckmässig, diese Melodie auf einem stärker registrirten Manual mit einer durchdringenden Stimme, wie Trompet 8 Fuss zu spielen, die Begleitung aber auf einem schwächer registrirten Manual. Für die entsprechende Ausführung von Choralfigurationen sind zwei Manuale nothwendig; bei Orgeln mit nur einem Manual und Pedal würde der *Cantus firmus* immer im Pedal liegen müssen. Als leitende Stimme soll er besonders hervortreten und das ist nur so zu ermöglichen, dass er auf einem besonderen Manual mit hervorstechenden Registern, oder im Pedal gespielt wird. Soll die Melodie des *Cantus firmus* recht hervorgehoben werden, so wählt man im Hauptwerk ausser mehreren 8 füssigen Stimmen noch eine besonders hervorstechende Stimme: Trompete, *Vox humana* oder ein anderes 8 füssiges Rohrwerk oder ein Cornett. Zur Begleitung auf dem Oberwerk nimmt man dann zwei oder drei sanfte 8 füssige Stimmen und für das Pedal Violon und Subbass 16 Fuss mit einem offenen Register u. dergl. Soll der *Cantus firmus* vom Pedal ausgeführt werden, dann wählt man dazu Posaune oder Fagott 16 Fuss. Auch hierbei kommen indess eine Menge anderer Rücksichten in Betracht, wie die Grösse der Kirche und der Orgel; die Gelegenheiten, bei denen die Choralfiguration ausgeführt werden soll, ob zum Gottesdienst oder bei einem Kirchenconcert u. dergl.

Endlich wird auch die Orgel noch zur Begleitung der Gesänge, welche der Kirchenchor ausführt, hinzugezogen, theils selbständig mit einer obligaten Orgelstimme, theils den, nicht ganz taktfesten Chor in Ausführung seiner, im Grunde ohne Begleitung gedachten Gesänge unterstützend. Für beide Fälle ist natürlich die Registrirung verschieden; bei obligater Führung muss sie so stark sein, dass die Orgelstimme auch dem Chor gegenüber sich geltend macht; soll diese nur unterstützen, muss sie schwach sein, dass sie nur dies thut, im Uebrigen aber an der Gesammtwirkung nichts ändert. Hierbei wird natürlich in erster Reihe die Stärke des Chors maassgebend, schwach besetzte Chöre dürfen nur mit schwach registrirter Orgel begleitet werden; dazu genügt in der Regel schon ein einziges 8 füssiges Gedakt im Manual und im Pedal, im Subbass 16 Fuss mit einer 8 füssigen gedeckten

Stimme. Mit der Stärke des Chors wächst dann natürlich auch die Registrirung. Dasselbe gilt auch von der Begleitung zu den, mit noch anderen Instrumenten begleiteten Kirchenmusiken (s. Orgelstimme).
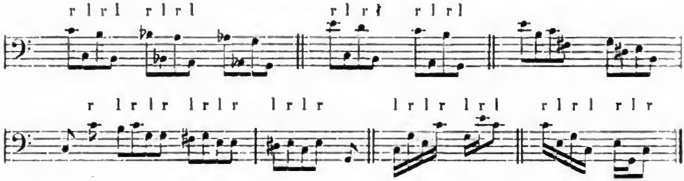
Orgelschlagen, Orgelschläger. Bei der Grösse und Breite der Tasten und der aussergewöhnlichen Schwerfälligkeit der Tastenventile in den Orgeln früherer Jahrhunderte war es nicht gut möglich die Orgel zu spielen, wie in heutiger Zeit, sondern die Tasten wurden mit den Ellenbogen, später mit den Fäusten geschlagen; daher die Bezeichnung »die Orgel schlagen« für Spielen und Orgelschläger für den Organisten, die sich beide noch bis auf unsere Zeit erhalten haben.

Orgelstil. Die besondere Construktion und die dadurch bedingte Technik, wie die Eigenthümlichkeit des Tons der Orgel und der ernste Zweck, dem sie dient, bedingen gleichmässig auch eine vielfach eigenthümliche Weise, einen besonderen Stil der Compositionen für dies Instrument. Wie aus den vorhergehenden Artikeln bekannt ist, hat die Spielweise der Orgel mit der des Pianoforte die meiste Verwandschaft. Wie bei diesem ist es eine (bei grossen Orgeln auch noch eine zweite, dritte, vierte und selbst fünfte) Claviatur, durch welche die betreffenden Klangkörper zum Ertönen gebracht werden. Die besondere Construktion derselben bedingt indess eine sehr wesentliche Verschiedenheit der Spielweise der beiden Instrumente. Die Tasten der Orgel fallen tiefer; es ist deshalb grössere physische Kraft erforderlich sie niederzudrücken, als beim Pianoforte. Diese physischen Schwierigkeiten werden noch erhöht, wenn viel Register gezogen oder wenn verschiedene Manuale gekoppelt sind. Daher darf man bei der Orgel nicht auf eine so leichte Ausführung schwieriger Passagen rechnen, wie beim Pianoforte. Diese wird aber auch durch den Charakter des Orgeltons verhindert. Er wird, wie bekannt, durch eine klingende Luftsäule erzeugt, und zwar in grösserer Fülle, wie bei anderen Instrumenten; der Orgelton bedarf daher mehr Zeit sich auszubreiten. Dazu kommt noch, dass die Orgeln meist auch in grossen und weiten Räumen (in Kirchen und Concertsälen) aufgestellt sind, wodurch die Beweglichkeit des Tons wiederum etwas beeinträchtigt wird. Endlich gestattet auch die Orgel keine so bequeme Fingersetzung wie das Pianoforte. Bei ihr klingt der Ton so lange fort, als die betreffende Taste niedergedrückt ist, und verstummt sofort, wenn der Druck aufhört (vorausgesetzt, dass Schäden in der Mechanik nicht die Orgeltaste zurückhalten). Der Ton des Pianoforte klingt dagegen bei gewissem Anschlage noch fort, auch wenn der Finger nicht mehr die Taste berührt, namentlich mit Hülfe der Dämpfer sind gewisse Passagen und Figuren auf diesem leicht auszuführen, welche auf der Orgel zu spielen unmöglich ist. Bei Orgelcompositionen ist daher zuerst darauf zu sehen, dass dem Spieler eine möglichst gleichmässige Applikatur möglich wird. Weite Sprünge, die dem Pianofortespieler selbst durch mehrere Octaven noch gelingen, sind durchaus beim Orgelspiel zu vermeiden. Schon die None oder Decime, die nicht mehr abzulangen sind, können, ohne den Eindruck zu stören, nur im langsamen Tempo ausgeführt werden. Weil die Orgeltasten viel breiter sind als die Tasten des Flügels, so ist die Octave schon meist das äusserste, abzulangende Intervall; Sprünge aber sind sehr schwer gut ausführbar.
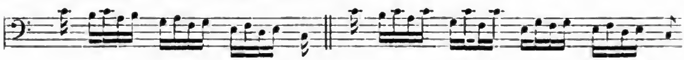
Besondere Rücksichten erfordert die Behandlung des Pedals, das, wie bekannt, mit den Füssen gespielt wird. Die Einrichtung der Pedalclaviatur gleicht ganz der des Manuals, die Tasten sind nur breiter und durch Zwischenräume von einander getrennt, damit der Fuss beim Niederdrücken der bestimmten Taste nicht die benachbarten mit berührt. Dies Niederdrücken erfolgt durch Absatz und Spitze und in dieser Behandlung lösen sich die Füsse gegenseitig ab. Dabei ist nur zu beobachten, dass die Füsse nicht unmittelbar hintereinander in den äussersten Regionen beschäftigt werden. Stellen wie diese
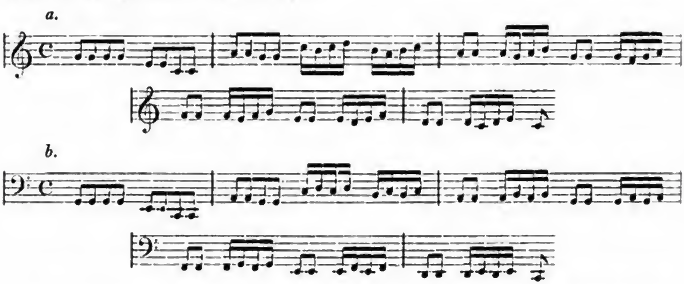


sind auf dem Pedal selbst im langsamen Tempo nur schwer ausführbar und machen eine ruhige Haltung des Spielers nahezu unmöglich. Dagegen sind Octaven- oder Decimensprünge leicht, wenn sie an beide Füsse zu vertheilen sind, ohne dass der Spieler zu rücken braucht:



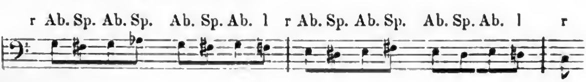
Wie oben verzeichnet gestatten diese Figuren ein gleichmässiges Abwechseln der Füsse; ebenso die nachstehenden:



sie sind daher für die Pedalapplikatur die geeignetsten. Die **Thematik** der besten Orgelmeister wird von dieser Rücksicht auf die Technik des Pedals beeinflusst und der grösste Meister dieses Stils, Joh. Seb. Bach, ändert sogar in seinen **Orgelfugen** die Themen dieser Technik entsprechend, wie beispielsweise in der grossen *C-dur*-**Fuge**:



Bach verändert das Thema, das sonst von den übrigen Stimmen treu nachgeahmt wird, in der unter *b* angegebenen Weise, wie es in das Pedal tritt, der bequemeren Ausführung zu Liebe. In ähnlicher Weise werden die Themen anderer Fugen umgestaltet, sowie sie vom Pedal aufgenommen werden. Dasselbe gilt auch vom Contrapunkt. Dieser wird sonst meist immer treu nachgeahmt, nur wenn er in das Pedal verlegt wird, erfährt er die entsprechende Umgestaltung. Etwas erleichtert ist die Pedalapplikatur durch den erweiterten Gebrauch von **Absatz** und **Spitze**:



Diese besondere Technik nicht weniger, wie der besondere Charakter des Klanges und vor allem auch der Zweck der Erbauung und Erhebung, welchem die Orgel dient, bedingten vorwiegend den polyphonen Stil für die Orgelcomposition. Wie beim Vocalchor sind die Stimmen auf der Orgel genau zu unterscheiden; namentlich mit Hülfe der verschiedenen Manuale und des Pedals sind die einzelnen Stimmen sogar durch verschiedenen Klang auszuzeichnen. Die grösseren Orgeln haben, wie erwähnt, wenigstens zwei Manuale, Ober- und Untermanual und daneben ein Pedal, so dass, unter Anwendung verschiedener Register für jede Claviatur mindestens drei Stimmen zu unterscheiden sind. Die Choralfiguration gewinnt dadurch eine besonders wirksame Darstellung. Indem der *Cantus firmus* im Pedal oder auf dem Ober- und Untermanual mit bestimmt hervortretenden Registern, die Begleitungsstimmen aber auf den beiden anderen, ebenfalls durch besondere Registrirung ausgezeichneten Claviaturen ausgeführt werden, gewinnt das Ganze eigenthümlicheres Gepräge. Diese Besonderheit der Ausführung erzeugte das sogenannte Orgeltrio (s. d.), das zur Blüthezeit des Orgelstils im vorigen Jahrhundert fleissig gepflegt wurde.

Kanon und Fuge wurden daneben die Formen, an denen sich hauptsächlich der Orgelstil entwickelte. Für beide ist die Verschiedenheit der einzelnen Stimmen nicht so erforderlich, wie bei der Choralfiguration. Die einheitliche Durchführung des Themas ist für diese Formen Grundbedingung und es dürfte sich wohl kaum rechtfertigen lassen, die Zwischensätze oder wohl gar die Gegenharmonie auf verschiedenen Manualen und mit anderen Registern auszuführen. Die Starrheit und Unbeugsamkeit des Orgeltons entspricht so recht der energischen Consequenz, mit welcher die kanonischen Formen und die strenge Fuge, die eine Melodie, das eine Thema verfolgen. Eine Liedermelodie mit solchen Nuancen auszuführen, wie etwa die Singstimme oder die Blasinstrumente und selbst das Pianoforte es vermögen, ist die Orgel weniger im Stande, weil der Ton keiner wesentlichen Modification fähig ist, jene Veränderungen, welche durch den Registerwechsel erzeugt werden, lassen sich nicht auf eine Melodie anwenden. Wie weit das die neueren Versuche, ein *Crescendo* hinzustellen, möglich machen, ist vorläufig noch nicht endgültig festgestellt. Diese Eigenthümlichkeit des Klanges weist dies Instrument daher direkt auf die Entfaltung entweder in lang gehaltenen Accorden, wie bei der Ausführung der homophonen Choräle zur Unterstützung des Gemeindegesanges oder auf die Figuralformen hin. Die Verschiedenheit der Register kommt hierbei wenig in Betracht; diese wird mehr durch kirchliches Bedürfniss bedingt.

Für die Ausführung der Orgelfugen rechnet man in der Regel auf das volle Werk, oder doch mindestens auf die Zusammenfassung aller derjenigen Register, welche als die hauptsächlichsten gelten und den Normalklang der Orgel bedingen. Dieser muss somit bei der Uebertragung der ursprünglichen Vocalfuge auf die Orgel von entscheidendem Einfluss werden. Ein so grosser und mächtiger Ton, wie der Orgelton, strebt nach breiter Entfaltung und drängt die Thematik schon über die weit beschränktere der vocalen oder der Fugen für Clavier hinaus. Der Gesang und selbst das Clavier fordern Themen von treffendem Ausdruck, dessen die Orgel nur wenig fähig ist; ihre Thematik strebt daher nach weitester Entfaltung des hochernsten, feierlich erhabenen Orgelklangs. Kein Meister hat dies so klar ans Licht gestellt wie Joh. Seb. Bach. Man muss, um das zu erkennen, die Thematik seiner bedeutendsten Vocal- und Clavierfugen mit den Themen seiner Orgelfugen vergleichen, um zu sehen, um wie viel tonreicher die letzteren den erstgenannten gegenüber sind. Dieser reicheren Thematik entspricht aber auch die Durchführung. Diese ist weit weniger wie bei den Gesang- und Instrumentalfugen auf Vertiefung des Themas, als vielmehr auf seine immer prächtigere Ausstattung gerichtet. Die künstlichen Durchführungen wie Engführung, Verkleinerung oder Vergrösserung und Umkehrung kommen hier weit weniger in Anwendung, dafür werden die

Zwischensätze bedeutsamer und breiter ausgeführt. Dazu gehört denn auch, dass die ursprüngliche Stimmzahl weit weniger streng festgehalten werden kann, als beim Clavier. Um neben der Spielfülle der Orgel zugleich auch die machtvolle Wirkung der Harmonik zu zeigen, wird der Contrapunkt mehr auf Accorde basirt und in den Zwischensätzen entwickelt sich dann jenes reiche und freie Spiel mit Arpeggien, das nur darauf berechnet ist, die Eigenthümlichkeit des Orgelklangs in seiner mannichfachsten Verwendung zu zeigen.

Der so durch Ton und Technik des Instruments gebotene Orgelstil entspricht aber durchaus dem Zweck, den Gottesdienst feierlicher und erhebender zu machen, und die Herzen der Gläubigen zu bewegen und zu stimmen. dass sie danken und loben und alle ihre Sorge werfen auf den Herrn, den Schöpfer Himmels und der Erde. Es bedarf keiner aussergewöhnlichen Geschicklichkeit des Organisten, um in einem, dem Charakter des Instruments und der gottesdienstlichen Feier entsprechenden Präludium die in das Gotteshaus Eintretenden in eine, dem geweihten Orte entsprechende Stimmung zu versetzen. Das Präludium schon ist im Stande, alle die Stimmen, die noch von draussen im Innern des Eintretenden laut werden, zum Schweigen zu bringen, damit es desto leichter dem neuen Geist sich öffne. Diese Aufgabe mit selbstbewusster Consequenz zu verfolgen, sind dann jene wunderbaren Orgelpräludien entstanden, die meist über eine Choralmelodie gearbeitet, oder doch direkt auf eine solche vorbereiten, nicht nur ein Schatz für die Kirchen- und Orgelmusik speciell, sondern für die gesammte Tonkunst geworden sind. Namentlich Bach's Orgelvorspiele gehören mit zu den grössten Kunstwerken, die geschaffen wurden, und sie sind zugleich, wie wenig andere Kunstwerke, geeignet, zu erheben und zu läutern. Die Präludien, mit denen die Meister in der Regel die Orgelfugen einleiten, haben natürlich andere Bedeutung; sie sind gewissermaassen dem die Arie einleitenden Recitativ zu vergleichen. Wie in diesem gewinnen auch im Orgelpräludium verschiedene Züge seelischen Lebens Ausdruck, bis diese sich im Fugenthema zu einem bestimmten Zuge vereinigen. Nicht minder bedeutungsvoll für die Gemeinde muss das Postludium, das Nachspiel werden, mit welchem sie der Organist wieder hinausgeleitet in die oft stürmisch und heftig erregte Welt, für deren Kämpfe die Gläubigen Muth und Standhaftigkeit zu suchen ins Haus des Herrn gekommen sind. Wie weit diesen Anforderungen auch die anderen, nicht ausschliesslich kirchliche Zwecke verfolgenden Orgelformen, wie das Orgelconcert oder die Orgelsonate entspricht, ist hier nicht weiter zu untersuchen.

Die Entwickelung dieses Orgelstils erfolgte in den ersten Jahrhunderten ziemlich langsam, weil die Technik des Instruments nur sehr langsam verbessert wurde; erst seit dem 16. Jahrhundert gewinnt er eine Art von Selbständigkeit. Bis dahin beschränkte sich der Antheil, den die Orgel am Gottesdienst nahm, auf die einfachste Begleitung zum Gesange. Das 16. Jahrhundert erst bringt ein Werk mit selbständigen Instrumentalstücken, die jedenfalls auch für Orgel bestimmt sind. Es ist von Cyprian de Rore und Willaert und erschien (wahrscheinlich 1549) unter dem Titel: »*Fantasie, Ricercari, Contrapunti a trè voci di M. Adriano e de altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina coeli l'uno di M. Adriano et l'altra di M. Cipriano, sopra un medesimo canto fermo*«. In Venezia, di Antonio Gardano. Die sämmtlichen Tonsätze unterscheiden sich noch in nichts vom Vocalstil; sie sind ganz genau, Note für Note diesem nachgeahmt. An Stelle der Singstimmen treten die Instrumente oder tritt die Orgel. Mit der wachsenden technischen Ausbildung der Instrumentisten wuchs auch das Verlangen nach einer grösseren Ausbreitung, als der Gesang ihnen gewährt und sie fanden. wieder wahrscheinlich instinktiv, den Weg zu dem sogenannten Diminuiren und Coloriren: die Ausschmückung des ursprünglichen Tonstücks durch, jedem einzelnen Instrument entsprechende Tonfiguren. Für die Orgel sind dies bis auf den heutigen Tag: der Triller und trillerartige Figuren, die Ton-

eiter und Arpeggien und man darf wieder annehmen, dass auch die Orgel- irtuosen damit lange vorher die betreffenden, für Orgel übertragenen Gesang- tücke aus dem Stegreif colorirten, ehe die Tonmeister begannen dies nach ünstlerischen Principien zu thun. Claudio Merulo, einer der berühmtesten)rgelmeister und zugleich Componisten seiner Zeit, war auch einer der rsten, der den Orgelstil in diesem Sinne selbständiger gestaltete, indem er lie ursprüngliche Harmonie und die Auflösung derselben in Figurationen in igenthümlich sich deckende Beziehung brachte, die Figuration in die verschie- lenen Stimmen vertheilt und durch anmuthige, freie Nachahmungen oft ein igenthümlich bewegtes Spiel in den Mittel- und Verbindungssätzen herbei- ührt. Wirklich in sich geschlossene und gefestigte selbständigere Instrumental- ätze gewinnt indess erst Joh. Gabrieli in seinen Canzonen und Sonaten 1597 und 1615). Diese Bestrebungen waren indess mehr dem Instrumental- til im Allgemeinen, als dem Orgelstil im Besondern günstig. Dieser sollte rst dadurch zur Selbständigkeit gelangen, dass die kirchliche Melodie entweder ls Motiv benutzt wurde, zu einem, aus der unmittelbaren Eigenthümlichkeit les Instrumentes heraus erfundenen Satze, oder dass diese als feststehender Gesang, als *Cantus firmus* angenommen wird, dem gegenüber sich in einer tetigen Entwickelung die harmonische Grundlage in ein lebendiges Figuren- verk auflöst. Dieser Stil sollte namentlich von deutschen Meistern ausgebildet verden. Zunächst ist es Michael Praetorius, der in seiner »*Hymnodia Sionia*« (1611) einzelne Orgelstücke bringt, nicht nur für die Orgel in Tabulatur gesetzt, sondern *pro organico* componirt.

Doch erst Samuel Scheidt (geboren 1587) darf als der Gründer dieses neuen Orgelstils angesehen werden. Seine »*Tabulatura nova*«, die 1624 erschien, nthält ausser einer trefflichen Abhandlung über das Orgelspiel seiner Zeit veltliche und geistliche Lieder und Tänze, für die Orgel bearbeitet in der oben ngedeuteten Weise. Bei den vorhergehenden Meistern des Orgelspiels bildet mmer noch die harmonische Grundlage die Hauptsache und ihr wird das Figurenwerk nur leicht eingearbeitet. Scheidt dagegen macht dies zur Haupt- ache, verarbeitet es in consequenter Durchführung als Material für selbständige Tonschöpfungen und begründete damit den Instrumental- speciell den Vocalstil. Dabei schloss er sich an die Form der Choralmelodie und die Melodie der Volkslieder an. Er figurirt diese immer mit Rücksicht, aber nicht nehr unter der ausschliesslichen Herrschaft ihrer harmonischen Grundlage. Eine grössere Planmässigkeit erlangt er ferner in Verarbeitung des Figuren- vesens, indem er die Form der Variation wählte und zugleich auf die strengeren Formen des einfachen und doppelten Contrapunkts zurückgriff; dadurch wurde liese Entwickelung in eine bestimmte Richtung geleitet, die wir bei den gleich- eitig wirkenden, in Italien und Frankreich gebildeten Meistern, wie Girolamo Frescobaldi (1587 oder 1588 geboren) vermissen. Erst dessen bedeutendster leutscher Schüler Johann Jakob Froberger (1635 bis 1695) gab auch lem Figuralstil seines Meisters höhere Bedeutung, indem er die strengere Weise Scheidt's mit der freieren Frescobaldi's zu verschmelzen wusste. Das Hauptverdienst beider, des Meisters Frescobaldi und seines Schülers Fro- berger aber ist darin zu suchen, dass beide mit Energie und Consequenz die nur andeutungsweise bisher heraufkommende Fugenform in ihren Grundzügen eststellten. Bekanntlich nannte man bisher die Form des Kanon Fuga; Kanon var die Regel seiner Auflösung. Noch die reichhaltige Sammlung: »*Nova nusices organicae Tabulatur*« von Johann Woltzen, Burgern und alten Organisten und jetziger Stadt Pfarrverwaltern der löbl. Reichsstadt Haylbronn (Basel, 1617), enthält u. A. Fugen in der Prime, Secunde, Terz, Quart u. s. w. in allen Intervallen, also im Grunde Kanons. Erst das moderne System, in welchem lie Dominantbewegung herrschend wurde, sollte die, anfangs sogenannte Quint- fuge herausbilden, die bald zu einem der gewaltigsten Darstellungsmittel wer- len sollte. Bei Froberger, wie bei Frescobaldi, tritt zum ersten Male die

Risposta zur *Proposta* in das Verhältniss des Geführten zum Führer und damit war das Grundgesetz für die Entwickelung der Fugenform gewonnen. Mit ausserordentlichem Erfolge führte dann Johann Pachelbel (1653 bis 1700) die Entwickelung des so begründeten Stils weiter, indem er nicht nur bedeutsamere Themen erfand, sondern diese auch in reicheren Durchführungen verarbeitet und diese nach durchaus künstlerischen Principien gruppirte. Dadurch aber erhalten auch seine freieren Formen, seine Fantasien und Orgeltoccaten eine viel natürlichere, consequente und bei allem Reichthum der Ausführung doch einheitliche Entfaltung. Besonders seine Fantasien sind reich an Figurenwerk, aber dies entwickelt sich in grösserer dialektisch-thematischer Strenge. Dabei gewinnen seine Choralfigurationen zugleich auch ideelle Bedeutung, indem er überall von dem Einfluss der Choralstrophe beherrscht und dabei bemüht ist, den Inhalt derselben mit seinem Contrapunkt uns näher zu legen. Diesen Bestrebungen schlossen sich dann eine Reihe von Meistern an und die Orgel gelangte nunmehr früher wie die andern Instrumente zu einem bestimmten künstlerisch ausgebildeten Stil und zugleich zu einem reichen Schatz wirklich und nicht nur historisch bedeutsamer Tonstücke.

Einen noch grösseren Reichthum an Figurenwerk bietet in seinen Toccaten und seinen Choralbearbeitungen Dietrich Buxtehude (gestorben 1707). Dabei war er mehr noch als seine Vorgänger darauf bedacht, seine Themen aus der eigensten Natur des Instrumentes heraus zu erfinden, und er bereitete mit Nicolaus Bruhns (1666 bis 1697), der sich seinem Stil eng anschloss, dem grössten Orgelmeister Joh. Seb. Bach den Weg. Für diesen wunderbarsten aller Tonmeister wurde die Orgel das Instrument, das seinem, aus dem protestantischen Geiste herauftreibenden Musikempfinden am meisten entsprach. Die vocalen Choralbearbeitungen des unvergleichlichen Meisters, von den einfachen bis zu den weit und reich ausgeführten in seinen Cantaten und Passionen sind ergreifend und erhaben, aber sie werden durch Fülle der Harmonik, durch Reichthum in den Figuren und in kunstvoller Verwebung der selbständigen Stimmen überboten durch die meisten Orgelfigurationen. Es ist als ob an dem Rieseninstrument der Riesengeist des Meisters noch höher emporwüchse, so mächtig und gewaltig sind die Figuren, welche ihm aus dem Choral erwachsen und die ganze gleiche Gewalt des Orgeltons beherrscht ihn bei Erfindung und Verarbeitung seiner Orgelfugen. Sie brausen daher, wie das Wort des Herrn aus dem Munde eines seiner alten Propheten. Für seinen grossen, mit den höchsten Ideen genährten Geist bot dies Rieseninstrument mit seinem gewaltigen Ton und dem Reichthum an unterschiedenen Klängen die entsprechendsten Darstellungsmittel und mit seiner unumschränkten Herrschaft über die gesammte Technik wusste er ewig mustergültige Kunstwerke zu gestalten. Bald nach seinem Heimgange gewann die ganze Musikentwickelung eine neue Richtung; auf allen Gebieten der Instrumentalmusik entstanden neue Formen; die neuen Darstellungsobjekte, welche in der veränderten Welt- und Lebensanschauung auch der Tonkunst zugeführt wurden, fanden durch eine Reihe bedeutender Meister ihre Darstellung, aber nicht auch auf dem Gebiet der Orgelcomposition. Wohl haben seine Schüler und bis auf den heutigen Tag eine Reihe ganz achtbarer Meister Werke für die Orgel geschrieben, seine Schüler und unmittelbaren Nachfolger: Wilhelm Friedemann, Phil. Emanuel und Johann Christoph Friedrich, seine Söhne, Kittel, Kirnberger, Krebs, Homilius haben in diesem Stil weiter gearbeitet; er wurde fernerhin auch der veränderten Musikpraxis entsprechend umgestaltet durch Knecht (1752 bis 1817), J. G. Vierling (1750 bis 1813), M. G. Fischer (1764 bis 1829). Umbreit, C. H. Rink u. A. Mendelssohn und Schumann versuchten ihm die neuen Mittel der modernen Musik einzubilden, aber keiner vermochte ein Werk zu liefern, das auch nur entfernt an die Joh. Seb. Bach's heranragte. Die Entwickelung des Orgelstils hat mit ihm ihren Abschluss erreicht.

Orgelstimme. Mit der Bezeichnung »Stimme« belegt man bekanntlich ch die besonders ausgeschriebene Partie, welche in mehrstimmigen oder von ehreren Instrumenten ausgeführten Tonstücken jedes einzelne Instrument zu ielen oder jede Stimmklasse zu singen hat. Die Orgelstimme enthält mnach die Partie, welche bei solchen Gelegenheiten der Orgel auszuführen ertragen ist. Es ist bekannt, dass diese Aufzeichnung seit dem 17. Jahrındert nur mit beziffertem Bass erfolgte, und dass die so aufgezeichnete rgelstimme »Generalbassstimme« hiess. Man hielt lange Zeit Ludovico iadana für den Erfinder derselben und mit Unrecht. Schon im 16. Jahrındert war üblich geworden, die mehrstimmigen Gesänge in der Kirche mit rgel zu begleiten, und die Organisten waren genöthigt, die einzelnen Stimmen eine Orgelstimme zusammen zu ziehen, einen Auszug zu machen, der minstens die harmonische Grundlage des ganzen Tongebäudes ziemlich genau iedergab, besonders aber auch bei kanonisch gearbeiteten Sätzen den Eintritt r Stimmen markirte. Ein solcher Auszug hiess Partitura und auch iadana wandte ihn in seinen geistlichen Concerten an, doch gewinnt er bei m noch ganz andere Bedeutung. Die Pflege des ein- oder zweistimmigen esanges, die seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts mit Eifer betrieben urde, forderte mit Nothwendigkeit nicht nur eine besondere Bassstimme: den *ass continuo*, sondern auch einen Ersatz für die fehlenden Stimmen der Harionie. Diese war bisher vorwiegend angestrebt worden. Der Sinn für harıonische Gestaltung war durch die venetianische und die römische Schule och mehr ausgebildet worden, als durch die niederländische, welche die Iarmonik vorwiegend durch Verknüpfung von Melodien zu erreichen bemüht ar. Die bisher herrschende römische Schule aber nahm den Accord zu hrem Ausgangspunkt, und auch die, durch das Volkslied und die reformaorische Bewegung auf dem Gebiete des Kirchengesanges hervorgerufene Richtung ält noch an ihm fest. Mit der wachsenden Lust an der harmonischen Fühung der einzelnen Stimmen wird die Harmonik zu einer beengenden Schranke; ie Stimmen durften bisher nicht immer ihrem eigenen Zuge folgen, sondern ie mussten darauf Bedacht nehmen, die Harmonie überall fest und sicher ausupprägen. Es wurden im Grunde unnütze Zusätze zu einzelnen Stimmen, unchickliche Wendungen nöthig, alles in dem Bestreben, die Harmonie vollständig u machen. Dem nun versuchte Viadana mit seinem Generalbass abzuelfen. Er führt seine einzelnen Stimmen unbekümmert um die Vollständigkeit ler Harmonie, diese ergänzt er durch seinen Generalbass. Dieser hat also nicht ıur die Aufgabe, den Gesang zu unterstützen, sondern vielmehr die Vollständigkeit des Harmoniegewebes, wo sie durch die Singstimme nicht erreicht wird, herzustellen. Sein Generalbass tritt daher nicht selten mit grosser Selbständigkeit dem Gesange gegenüber. Viadana führt die Stimmen in lebendiger Bewegung fort, wo der Generalbass langsam fortschreitende oder auch gehaltene Accorde ausführt, dieser nimmt auch am ganzen Gewebe selbständigen Antheil. Daher bemerkt Viadana auch in der vorgedruckten Anweisung über die Ausführung dieser Concerte, dass sie keine gute Wirkung machen, wenn man sie ohne Begleitung der Orgel oder eines ähnlichen Instruments singe; dass sie alsdann meist nur Missklänge vernehmen lassen würden. Sein Generalbass war also für die Ausführung nothwendig und nicht nur, wie die alte Partitura, zur Unterstützung des Gesanges beigefügt. Die Harmonien durch die Bezifferung anzugeben, hat übrigens Viadana unterlassen; er fordert, dass die Organisten sich ihre Stimme selbst aussetzen oder doch nach Anleitung des Gesanges improvisiren. Prätorius schon (in seiner »*Synt. mus.*« Tom. III. cap. VI.) rügt dies, »weil man jedes Mal dem Componisten seinem Talent, Sinn und Composition nothwendig folgen muss, nun aber es demselben frei stehet, dass er seines Gefallens auf eine Note eine Quinte oder Sexte, Secunde u. s. w., *item sextam* und *tertiam majorem* der *minorem* setzen kann, nachdem es ihm bequemlicher oder besser deuchtet, oder es die Wort und Text erfordert. Es

ist aber unmöglich, dass auch der beste Organist also bald wissen und errathen könne, was vor *species* von *cordantien* oder *discordantien* der Autor oder Componist gebraucht habe. Darumb zum Höchsten vonnöthen, nicht allein vor ungeübte, sondern auch vor wohlgeübte und erfahrene Organisten und Fundamental-Instrumentisten, die *signa* und *numeros* über die Noten zu zeichnen.«

Diese Gesichtspunkte wurden die leitenden für die weitere Ausbildung des Generalbasses und die wachsende Ausbreitung der Melodik in den einzelnen Singstimmen, wie die Einführung ungewöhnlicher Dissonanzen, führte nach und nach zu einer ziemlich umfangreichen Generalbassschrift und machte diese zum Gegenstande ernster Studien für den Organisten. Der sogenannte *Bass continuo*, oder auch nur *Continuo* genannt, wurde, wenn auch nicht die wichtigste, doch unerlässliche Stimme nicht nur für die minderstimmigen, sondern auch für die mehrstimmigen Vocalwerke, wie für die Duos, Trios und Concerte für Instrumente und für die Cantate, das Oratorium, die Messen, die Passionen und für die Oper. Für die in der Kirche ausgeführte Musik übernahm natürlich die Orgel den *Continuo*, bei der weltlichen Musik aber die Laute, Theorbe, das Clavicembalo und die derartigen anderen Instrumente. Auch das einstimmige weltliche Lied, das zunächst in Andreas Hammerschmidt (1611 bis 1675) und Heinrich Albert (1604 bis 1651) eingehende Pflege gewann, ist nur mit einem *Bass continuo* begleitet, und diese Weise hat sich über ein Jahrhundert erhalten, denn auch noch die Auserlesenen Oden von Graun und anderen Meistern (1764 und 1774) sind nur mit beziffertem Bass versehen. Joh. Ad. Hiller (in seinen »Clavier- und Singstücken«, 4. Sammlung) und Neefe in seinen Serenaten (1777) und den Oden von Klopstock erst schreiben die Clavierbegleitung vollständig aus. Bei den Kirchenmusiken hat sich der Generalbass noch bis auf den heutigen Tag erhalten, namentlich in solchen Chören, die aus nicht gerade taktfesten Sängern und Instrumentisten zusammengesetzt sind. Damit aber dürfte die Bedeutung dieses *Bass continuo* hinlänglich bezeichnet sein. Es gehört zu den seltsamsten Träumen unserer dilettantischen Kunstschwätzer, diesem, und namentlich der Orgelbegleitung, auch für die mit Orchester begleiteten kirchlichen Werke eine ganz ungewöhnliche Bedeutung anzudichten. Absolut nothwendig ist diese nur, auch wenn sie nicht obligat eingeführt wird, bei einstimmigen oder den mehrstimmigen Gesängen, welche harmonische Lücken zeigen, oder bei Instrumentenzusammenstellungen, die einen einheitlichen Gesammtklang nur schwer gewinnen. Wenn Heinrich Schütz zur Begleitung eines Alt-Solo: »*In te Domine speravi*« Violine und Fagott oder Posaune verwendet, so muss er noch ein anderes Instrument hinzuziehen, das diese etwas spröden Klänge zu verbinden im Stande ist, und dafür ist die Orgel entschieden mehr geeignet, wie jedes andere.

Wenig Bedeutung aber konnte die Orgel dem vollen oder doch dem normal besetzten Orchester gegenüber gewinnen. Wer nicht mit Vorliebe Hirngespinnsten nachhängt, der muss einsehen, dass sich Orgelklang und Orchesterklang im Grunde nur geniren; dass der Orgelklang niemals bei Orchesterbegleitung in seinem Glanze zu entfalten ist und dass er bei schwacher Registrirung den Orgelklang vielmehr deckt und abdämpft, als sich mit ihm verschmilzt. Der *Bass continuo* hatte daher auch bei Joh. Seb. Bach vielmehr nur praktische, als wirklich ästhetische Bedeutung; er war durch die ganze Weise des Musicirens geboten und dadurch ein Theil der Compositionstechnik geworden. Deshalb konnte auch der Streit, der neuerdings über die Weise seiner Ausführung geführt wurde, nur Staub aufwirbeln. Die betreffenden Lehrbücher, welche davon handeln, wie Agazzari, »*Harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis*« (1645), Sabbatini, »*Regola facile e breve per suonare sopra il Basso continuo nell' Organo*« (1628), Werkmeister, »Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der *Bassus continuus* oder Generalbass wohl könne traktirt werden« (1698), oder Hainichen, »Neu er-

fundene und gründliche Anweisung, wie ein Musik-Liebender auf gewisse vortheilhaftige Art könne zu vollkommener Erlernung des Generalbasses gelangen« (1711) und Mattheson in seiner »Exemplarischen Organistenprobe« (1719) oder Albert in der Vorrede des zweiten Theils seines »Poetisch-musikalischen Lustwäldleins« (1642) zeigen aber, dass jeder Organist diesen Generalbass nach seinem Wissen und Können ausführte, dass der eine die Bezifferung in dürrster, trockenster Weise abspielte, der andere mehr oder weniger selbstschöpferisch dabei verfuhr. Dass zu den letzteren Joh. Seb. Bach gehörte, werden wir annehmen müssen, auch wenn uns direkte Zeugnisse hierüber fehlten. Aber ganz gewiss blieb auch bei ihm diese Orgelstimme in den bescheidensten Grenzen der Begleitung. Dafür geben auch die Cantaten Zeugniss, welche neben dem *Continuo* eine obligate Orgel einführen: »Wir danken dir, Gott« (Bachgesellschaft Bd. V.), »Geist und Seele sind vereint« (Bd. VII.) und »Ich geh' und suche mit Verlangen« (Bd. X.). Selbst bei der Arie: »Gott hat alles wohl gemacht«, die nur mit obligater Orgel und dem *Continuo* begleitet ist, entwickelt jene nur wenig von ihrer Spielfülle und Macht. Eigenthümlich bleibt die Erscheinung, dass unser unübertroffener Meister diese Weise: Gesang mit nur obligat geführter Orgel zu begleiten, so wenig cultivirte, da die Verbindung beider Organe so äusserst günstig ist und namentlich der Gesangchor unter obligater Orgelbegleitung von grosser Wirkung ist, und daher auch unserer Zeit noch zu angelegentlicher Pflege empfohlen werden kann. Orgel- und Chorklang verschmelzen sich zu bedeutender Wirkung, die dabei die rechte Bedeutung gewinnen kann, da beide Orgel und Chor die höchste Polyphonie zulassen.

Orgeltrio heisst ein dreistimmig geführter Orgelsatz, der namentlich durch das Vorhandensein der verschiedenen Manuale und des Pedals bei der Orgel begünstigt wird. Es ist keine bestimmte Form, wie etwa das Trio der Menuett, des Walzers oder Marsches, oder das Trio für Clavier, Violine und Cello u. dergl., sondern es ist nur der Name für die, auf verschiedenen Manualen und dem Pedal ausgeführten dreistimmigen Sätze. Hier wird natürlich eine so selbständige Ausführung jeder Stimme ermöglicht, wie nur von drei verschiedenen Instrumenten. Das *Unisono* von zwei oder drei Claviaturen der Orgel bringt einen Mischklang hervor, wie drei verschiedene Instrumente; daher sind auch die Stimmen, auf verschiedenen Manualen der Orgel ausgeführt, noch zu verfolgen, auch wenn sie sich kreuzen. Diese Form war deshalb sehr beliebt und Bach hat eine Reihe seiner Orgel-Sonaten, wie seiner übrigen Compositionen durchaus als Orgeltrios behandelt. Seinem Beispiel folgten Krebs (1713 bis 1780), Kittel (1732 bis 1809), Rembt (1749 bis 1810), Knecht (1752 bis 1817), Kirnberger (1721 bis 1783) und eine ganze Reihe anderer. Im engeren Sinne bezeichnet man allerdings ein kürzeres, für drei selbständigere Stimmen geschriebenes Orgelstück damit, und nicht Sonaten, Toccaten u. s. w., auch wenn diese dreistimmig gesetzt sind.

Orgelviola *(Viola a Cembalo)* nannte Gius. Mar. Pomi in Varallo sein 1833 erfundenes Clavierinstrument, dessen Bauart einem Orgelregister entspricht. Durch den Druck auf die Tasten öffneten sich Ventile, und die aus einem Blasebalg ausströmende Luft erzeugte die betreffenden Töne, die in der Höhe den Klang der Oboe, in der Tiefe den des Fagotts hatten.

Orgeltemperatur nennt der Orgelbauer die gründliche Durchstimmung, Einstimmung und Reinstimmung einer einzigen Orgelstimme, sowie speciell die eingestrichene Octave derselben. Gewöhnlich wird hierzu immer ein Principal- (d. h. eine Normalstimme) oder ein Octavregister benutzt, nach welchem dann alle anderen Stimmen eingestimmt werden. Diese Orgeltemperatur ist sehr wichtig und mühselig. Es kommt vor, dass der Meister diese erste Stimme zehn bis zwölf Mal durchstimmt, ehe sie seinen Anforderungen entspricht. Eine offene Labialpfeife eignet sich stets am besten zur Orgeltemperatur, da diese Pfeife, einmal rein gestimmt, ihren Ton unverändert behält. Die alten

Orgeln wurden noch nach der ungleichschwebenden Temperatur eingestimmt, die neueren dagegen durchweg nach der gleichschwebenden. Ehe der Orgelbauer mit der Temperatur beginnt, ist es nöthig, dass er das betreffende Register sorgfältig intonirt, d. h. sämmtlichen Pfeifen eine möglichst schnelle und leichte Ansprache und die jeder Pfeife nöthige Klangfarbe gegeben hat. Die Einstimmung nach Quinten und Octaven hält sich vorzüglich in der eingestrichenen Octave — $\bar{c}$—$\bar{h}$. Der Raum dieser Octave wird wenig überschritten. Da die neuen Orgelwerke, um Aufführungen grosser Kirchenwerke zu ermöglichen, alle in dem Kammertone gestimmt werden, so wird das $\bar{c}$ eingestrichen zunächst nach dem Kammerton, oder nach einem Blasinstrument, welches im Kammerton steht, eingestimmt. Die Ordnung der Stimmung ist folgende:

Temperatur:

Erst	$\bar{c}$	dann	Oberquinte $\bar{g}$	dann	Oberquarte $\bar{\bar{c}}$
Folgt	$\bar{g}$	„	Unterquarte $\bar{d}$	„	Unterquinte g
„	$\bar{d}$	„	Oberquinte $\bar{a}$	„	Oberquarte $\bar{\bar{d}}$
„	$\bar{a}$	„	Unterquarte $\bar{e}$	„	Unterquinte a
„	$\bar{e}$	„	Oberquinte $\bar{h}$	„	Oberquarte e
„	h	„	Unterquarte $\bar{fis}$	„	Unterquinte h
„	$\bar{fis}$	„	Unterquarte $\bar{cis}$	„	Unterquinte fis
„	$\bar{cis}$	„	Oberquinte $\bar{gis}$	„	Oberquarte $\bar{\bar{cis}}$
„	$\bar{gis}$	„	Unterquarte $\bar{dis}$	„	Unterquinte gis
„	$\bar{dis}$ ($\bar{es}$)	„	Oberquinte $\bar{b}$	„	Oberquarte $\bar{\bar{dis}}$
„	$\bar{b}$	„	Unterquarte $\bar{f}$	„	Unterquinte b

Die Temperatur kann mit jedem beliebigen Tone, z. B. mit $\bar{a}$ beginnen. Die Stimmung geschieht dann in derselben Weise. Begann die Temperatur mit $\bar{c}$, so ist sie gelungen, wenn der erste Ton $\bar{c}$, zu dem vorletzten Ton $\bar{f}$ angegeben, etwas abwärts schwebt u. s. w. Ein feines Ohr, eine glückliche Hand, stete Uebung sind drei Hauptbedingungen zum Gelingen der Temperatur. Die Durchstimmung geschieht mehrere Male. Die Weiterstimmung erfolgt in Octaven aufwärts und abwärts von der Temperatur. Die Stimmung geschieht durch Stimmhörner (s. d.). Erst, wenn die Orgeltemperatur vollendet, und die übrigen Pfeifen dieser Orgelstimmen nach der Temperatur in Octaven rein eingestimmt sind, beginnt die eigentliche Stimmung der Orgel. O. W.

Orgelwerk oder Werk heisst das Innere einer Orgel, Orgeleingeweide, oder auch ein zusammengehöriger Theil desselben, wie Flötenwerk, Schnarrwerk u. s. w. (s. Orgel).

Orgelwolf nannte man früher die zwölfte Quint, die nach elf mathematisch rein gestimmten Quinten so unrein wird, dass sie das Ohr beleidigt. Durch die später eingeführte gleichschwebende Temperatur (s. d.) wurde »der Wolf ausgetrieben«. Die Temperatur selbst aber heisst, weil sie keine ganz reine Stimmung zulässt, der »neue Wolf« gegenüber der unreinen Quint, die der »alte Wolf« genannt wird. Jetzt versteht man darunter auch das Heulen, das beim Durchstechen des Windes in eine benachbarte Cancelle entsteht.

Orgéni, Anna Maria Aglaja (mit ihrem Familiennamen von Görger St. Jörgen), ist 1841 zu Rima Szombat in Galizien geboren. Nach zweijährigem Studium bei Frau Viardot-Garcia in Baden-Baden und nachdem sie bereits in Holland und am Rhein als Concertsängerin Aufsehen erregt hatte, betrat sie, den ersten Versuch als Opernsängerin in einem der anspruchsvollsten Auditorien wagend, die Berliner Hofbühne am 28. Septbr. 1865 in Bellini's

»Nachtwandlerin«, welcher die Agathe, Lucia, Margarethe, Martha, Traviata u. A. folgten und ein Engagement zur Folge hatten. Ihre sympathische Stimme, gute Schule und ihr Darstellungstalent machten sie zum erklärten Liebling des Publikums. Der Ruf der jungen Künstlerin als eine der besten Coloratursängerinnen verbreitete sich so wunderbar schnell, dass sie Direktor Gye in London für die nächstfolgenden fünf Saisons unter den glänzendsten Bedingungen engagirte. Das Bleiben von Frl. O. in Berlin war aber trotz alledem von nicht langer Dauer. Im J. 1866 bereits verliess sie als echte österreichische Virtuosin, bei Ausbruch des Krieges, Berlin und hat von da an kein festes Engagement wieder angenommen. Glänzende Erfolge erzielte sie in Leipzig, Dresden, Hannover, wo sie 1871 und 1872 die Wintermonate hindurch als Gast in den Theaterverband trat. Nach dieser Zeit hat die verdienstvolle Sängerin, durch andauernde Kränklichkeit leider verhindert, nur noch selten öffentlich gesungen. O. L—l.

Orgiani, Don Teofilo, venetianischer Componist, ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren; wirkte als Kapellmeister an der Kathedrale zu Udine in Friaul, und componirte viele Kirchenmusiken und eine Reihe von Opern, die an italienischen Theatern zur Aufführung gelangten, wie: »*Il Vizio depresso, e la virtù coronata, overo l'Eliogabale riformato*« (in Venedig aufgeführt 1686); »*Diocleте*« (Venedig, 1687); »*Le Gare dell' Inganno e del amore*« (Venedig, 1689) u. s. w.

Orgitano, Paolo, Componist und Clavierspieler, ist zu Neapel 1745 geboren, war Schüler des Conservatoriums *la Pietà de Turchini*. Er schrieb in seiner Jugend kleine Opern und Balletmusik für die Theater zweiten Ranges. 1771 wurde er beim Theater des Königs in London als *Maestro al cembalo* angestellt. Er veröffentlichte hier Claviersonaten; auch ist eine Cantate von ihm bekannt: »*Andromacca*«.

Orgitano, Raphaelo, Sohn des Vorigen, wurde in Neapel 1780 geboren. Er berechtigte zu Hoffnungen, starb aber jung. In Neapel wurde 1803 seine Oper »*L'Infermo ad arte*« mit Erfolg gegeben. Nachdem sie auch auf anderen Theatern Italiens mit Beifall aufgeführt worden war, ging 1804 »*Non credere alle apparenze*« in Neapel und gleichfalls mit bestem Erfolge über die Bühne.

Orgue expressive nannte Gabriel Joseph Grenié, geboren 1756 zu Bordeaux, gestorben 1837 zu Paris, ein Orgelwerk, bei welchem er zuerst (in den Jahren 1809 oder 1811) ein *Crescendo* und *Decrescendo* herzustellen versuchte. Ueber diese Erfindung veröffentlichte er im J. 1829 im Pariser »Journal des Débats« eine Reihe von Artikeln. Grenié, Musikliebhaber und ein Freund von Experimenten, stellte seine ersten Versuche mit einem Zungenwerk an. Dasselbe war ein einziges Register mit freischwebenden Zungen, welche er in pfeifenähnliche Körper steckte. Der Umfang dieses Registers erstreckte sich vom Contra-*F* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{f}}}$, betrug also fünf Octaven. Den Winddruck brachte er durch vier Blasebälge hervor, welche er mit zwei Pedalen in Verbindung setzte, durch welche der Spieler die vier Bälge abwechselnd in Bewegung setzte. Durch schnellen Druck auf die Pedalzüge brachte er ein Anschwellen des Tones hervor bis zur grössten Stärke, durch sanftes Treten und allmähliches Nachlassen verschwand der Ton immer mehr. Der Ton dieses Grenié'schen Instruments ähnelte bald der Hoboe, bald der Clarinette, oder dem englischen Horn, in den tiefen Tönen der Ophikleide. Die meiste Aehnlichkeit hatte er wohl mit dem Fagott (s. »Allgem. Wiener Musikzeitung«, 3. Jahrg., No. 43). Diese Orgeln gaben die Veranlassung zu der heute so beliebten Compressionsorgel oder Phisharmonika, des Harmonicum, der amerikanischen Silberzungenorgeln u. s. w. Es ist oft noch versucht, diese Hervorbringung des *Crescendos* auch auf grosse Orgelwerke zu übertragen durch Anwendung der Windschweller (s. d.) Man ist aber sehr bald von diesen Versuchen zurückgekommen und beschränkt sich vorzugsweise darauf, ein *Crescendo*

durch die Dach- oder Thürschweller, oder durch die Jalousieschweller hervorzubringen. Selbstverständlich erfuhr die von Grenié erfundene Orgue expressive manche Verbesserung. So wird dieselbe heute mit zwei und mehr Clavieren, von denen das Untere eine 5 metrige, das Oberclavier eine 2,5 metrige Zungenstimme mit freischwebenden Zungen erhält, hergestellt. Zwei Pedale, von denen gewöhnlich nur eines sichtbar ist, setzen zwei neben einander liegende Schöpfer in stete Bewegung. Die von beiden Schöpfern ausströmende Luft sammelt sich im Reservoir oder in einem Magazinbalge an. Die Oberplatte des Magazinbalges wird durch eine Feder niedergedrückt. Die Luft strömt aus dem Magazinbalge fortwährend durch eine Oeffnung in den Windkasten und drückt bald leise, bald stärker, je nachdem langsam oder schnell getreten wird, gegen die oben auf dem Windkasten liegenden Zungen. Die Zungen können jedoch nicht eher ansprechen, als bis durch Niederdrücken der Tasten die Ventile, welche die Oeffnungen verschliessen, aufgehoben werden. Die Zungen liegen an den Ventilöffnungen. Die Ventile sind durch Hebel mit dem einen Endpunkte der Taste genau verbunden. Geht die Taste aufwärts, so drücken Federn, die zwischen einer Leiste und dem Hebel liegen, den Hebel wieder aufwärts; letzterer drückt dann wieder das Ventil auf die Oeffnung. Der Ton der Orgel verbreitet sich in dem leeren Raume, wo die Hebel liegen. Dieser Raum ist mit einer schwachen Resonanz und mehreren Löchern versehen, welche die Resonanz befördern. Jedenfalls gewinnt der Ton in diesem Raume an Wohlklang und Stärke. Der Wohlklang wird in neuerer Zeit bedeutend erhöht durch Anfertigung der Zungen aus Silber; ich denke dabei an die amerikanischen Silberzungenorgeln, die sich einer grossen Beliebtheit erfreuen. Soll die Orgel stark oder schwach klingen, so zieht man einen besonderen Zug, der mit dem Magazinbalg in Verbindung steht und, welcher aufgezogen, die Oberplatte des Magazinbalges unwirksam macht. Dadurch kann der Wind direkt von den Schöpfern durch den Magazinbalg dringen. und hängt es nun vom Treten des Spielers ab, die Orgel stark oder schwach klingen zu lassen, die Zungen stark oder schwach anzublasen.

Oridryus, Johann, Cantor in Düsseldorf, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Er verfasste ein Buch, welches den Titel führt: »*Practicae musicae utriusque praecepta brevia eorumque exercitia valde commoda, ex optimorum musicorum libris ea duntaxat quae hodie in usu sunt, studiose collecta*« (Dusseldorpii, Jacobus Bathenius excudebat, 1557, in 8° 80 S. ohne Nummern). Dies Buch ist ganz selten.

Orificium, die Mündung, der Aufschnitt an dem oberen Labium der Orgelpfeifen.

Origny, Abraham **d',** geboren zu Reims 1734, gestorben im Octbr. 1798, hinterliess ein Werk über das *Théâtre Italien* in Paris unter dem Titel »*Annales du Théâtre Italien*« (Paris, 1788, 3 Bde. 8°).

Oristagno (Oristaneus), Julius, Organist und Componist, wurde geboren 1543 zu Trapano in Sicilien, studirte in Palermo Musik und wurde Organist an der königl. Kapelle daselbst. Gedruckt wurden von ihm 1) »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, Angelo Gardano, 1588, in 4°); 2) »*Responsoria Nativitatis et Epiphaniae Domini* 4 *vocum*« (Palermo, 1602, in 4°). Madrigale von d'Oristagno enthält auch die Sammlung »*Inidi lumi*« (Palermo, G. B. Maringo, in 4°).

Orlandi, Sante, Componist der venetianischen Schule, der im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte. Von seinen Compositionen sind gedruckt »Fünf Madrigale zu 5 Stimmen« (Venedig, Angelo Gardano Fratelle, 1607 bis 1609, in 4°).

Orlandi, Ferdinand, Componist, Professor des Gesanges am kaiserl. Conservatorium in Mailand, wurde in Parma 1777 geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von dem Organisten Rugarti, den späteren von Ghiretti in Parma, bis er 1793 in Neapel ins Conservatorium *la Pieta de'*

Turchini eintrat, um bei Sala und Tritto Unterweisung im Contrapunkt zu erhalten. 22 Jahre alt, kehrte er nach Parma zurück und fing auch alsbald an, Opern zu componiren. 1801 ging die erste, »*La Pupilla scozzese*«, in Parma in Scene, im folgenden Frühjahr in Mailand »*Il Podestà di Chioggia*«, welche für seine beste Arbeit angesehen und auch in Paris im *Théâtre Italien* mit Erfolg gegeben wurde. In demselben Jahre erschien noch in Florenz »*Azemira e Cimene*« und in Bologna »*l'Avaro*«, und so fuhr er noch mehrere Jahre fort, die Theater mit Opern zn versorgen. Obwohl beides, Erfindung und Arbeit, in denselben schwach waren, erfreute er sich doch eines glänzenden Rufes. Der Vicekönig von Italien berief ihn 1806 nach Mailand als Gesang- und Musiklehrer an die Pagenschule. Als diese Anstalt nach drei Jahren aufgehoben wurde, ging er als Gesanglehrer ans Conservatorium in Mailand und 1828 in derselben Eigenschaft nach München, wo er gegen 1840 starb. Ausser den bereits angeführten hat er noch mehr denn 20 Opern geschrieben, und als er nach den ausserordentlichen Erfolgen Rossini's von dieser Gattung abstand, componirte er noch Messen, Motetten und mehr denn 100 Werke verschiedenen Genres. Das Verzeichniss seiner Opern ist in Fétis, »*Biogr. univ. de mus.*« zu finden.

Orlandini, Giuseppe Maria, Operncomponist, welcher gegen 1690 in Bologna geboren wurde und dessen Name in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien glänzte. Sein Lehrer war Dominique Scorpioni. O. wurde später Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana. Er schrieb zuerst für das Theater in Ferrara, später für Bologna, Venedig, Mailand u. s. w. Seine 17 Opern sind in Fétis, »*Biogr. univ. de mus.*« namentlich aufgeführt.

Orlowsky, Anton, Violinist und Componist, ist in Warschau ungefähr 1811 geboren. Seine Studien machte er an dem Conservatorium dieser Stadt und erhielt Violinunterricht von Bilawski und Composition von Elsner. 1823 erhielt er im Violin- und Pianospiel die ersten Preise. Er componirte in demselben Jahre die Musik zu einem Ballet und 1827 noch ein anderes, beide aufgeführt in Warschau. Nachdem nun O. Deutschland und Paris besucht, ging er nach Rouen, wo er eine Zeit lang Theaterkapellmeister war und eine Oper componirte, »*Le Mari de circonstance*«, welche mit Beifall dort aufgeführt wurde. Er blieb in Rouen und war als Musiklehrer thätig, er hat auch eine Reihe von Compositionen hinterlassen, als: Trios (op. 1), Quatuors, Duos, Sonaten, Polonaisen, Capricen u. s. w.

Ornamento (ital.), Verzierung (s. d.).

Ornatamente (ital.), verziert.

Ornitoparchus, Andreas, Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, geboren in Meiningen Mitte des 15. Jahrhunderts, hiess ursprünglich, wie Fétis mittheilt, Vogelsang, wodurch freilich die Graccisirung seines Namens, welcher gelegentlich auch in der Schreibart Ornithoparcus vorkommt, ziemlich willkürlich erscheint. Die letztere Orthographie deutet auf die Entstehung aus *ὄρνις*, Genitiv *ὄρνιθος* (Vogel) und *παραχομίζομαι* contrahirt *παρχομίζνμαι* (in ferne Gegenden schweifen) und würde dem Namen »Wandervogel« entsprechen, ein Name, der durch das bewegte Leben O.'s wohl motivirt wäre. In der That brachte er den grössten Theil seines Lebens auf Reisen hin, und hat nicht nur in Tübingen, Heidelberg und Mainz als Lehrer der Musikwissenschaft gewirkt, sondern auch ganz Oesterreich, Russland und Polen, die Donaufürstenthümer und Deutschland durchstreift, sogar den Ocean befahren. In seinem berühmten Werke »*Musicae activae Micrologus*« berichtet er selbst von seinen Reisen mit den Worten: »*In peregrinatione nostra, quinque regna, Pannoniae, Sarmatiae, Bohemiae, Daciae ac utriusque Germaniae diveceses sexaginta tres; urbes ter centum quadraginta; populorum ac diversorum hominum mores pene infinitos vidimus; maria duo, Balticum scilicet atque Oceanum magnum navigavimus.*« Das genannte Werk, dessen vollständiger Titel lautet: »*Musicae activae Micrologus, libris quatuor digestus, omnibus musicae studiosis non tam utilis quam*

necessarius« gehört zu den gediegendsten Schriften über Musik, die im 16. Jahrhundert erschienen sind und enthält ausser gründlicher musikalischer Unterweisung auch mancherlei scherzhafte Einfälle, lässt mithin den Verfasser nicht nur von der gelehrten, sondern auch von der geistvollen Seite erkennen. Der Inhalt des »*Micrologus*« zerfällt in vier Abtheilungen unter folgenden Ueberschriften: Lib. I. »*Plani cantus principia declarans*« (enthält eine Erklärung der Grundsätze des römischen Kirchengesanges in dreizehn Kapiteln); Lib. II. »*Mensuralis cantilenae rudimenta declarans*« (erläutert in 13 Kapiteln die Elemente der Mensuralmusik); Lib. III. »*Eclesiasticum declarans accentum*« (beschäftigt sich in acht Kapiteln mit dem kirchlichen Lesevortrag, welcher, im Gegensatz zu dem rein musikalischen *Concentus*, zwischen Sprache und Gesang die Mitte hält); Lib. IV. »*Contrapuncti principia dilucidans*« (beleuchtet in acht Kapiteln die Grundregeln des Contrapunkts). Als das Jahr des Erscheinens dieses Werkes galt seit Forkel, »Allgemeine Literatur der Musik«, das Jahr 1519. Fétis hat darauf aufmerksam gemacht, dass die erste Ausgabe vom Jahre 1517 datirt und dass Forkel recht wohl auf die Existenz derselben hätte schliessen können aus der, auf dem Titel der beiden folgenden befindlichen Bemerkung »*Excursum est hoc opus, denuo castigatum recognitumque*« (dies Werk ist geprüft, aufs Neue räumlich beschränkt und revidirt). Von jener ersten Ausgabe finden sich nur noch drei Exemplare in den Bibliotheken von Paris, Berlin und Venedig (Markusbibliothek). Die zwei folgenden Ausgaben von 1519 und 1521, bei Valentin Schumann in Leipzig erschienen, sind kaum weniger selten. Eine vierte und fünfte Auflage erlebte der »*Micrologus*« in Köln 1535 und 1540. Endlich erschien noch eine englische Uebersetzung von Dowland in London 1609 unter dem Titel: »*Andreas Ornithoparcus, his Micrologus, or introduction: containing the art of singing. Digested into foure bookes, not onely profitable but also necessary for all that are studiosus of Musicke*«.

Orologio, Alessandro, italienischer Musiker des 17. Jahrhunderts, befand sich im Anfange desselben im Dienst des Landgrafen von Hessen-Kassel. Er lebte später in Venedig, ging dann an den Hof nach Helmstädt und später nach Wien. Im Druck erschienen von ihm: »*Canzonette a tre voci*« (lib. 1, Venetia, 1590; Idem, lib. 2, ibid. 1594); »Intraden zu fünf und sechs Stimmen« (Helmstädt, 1597). Eine Sammlung von ihm componirter Motetten wurde in Venedig 1627 veröffentlicht.

Orostander, Andreas, Lehrer und Cantor in Westeras, in Schweden. Während der ersten Jahre des 18. Jahrhunderts hat er eine Elementar-Musiklehre in schwedischer Sprache veröffentlicht, welche den Titel führt: »*Compendium musicum sammanskrifwen, til de Studerandors tienst*« (Westeraes, 1703).

Oroux, L'Abbé, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war zuerst Abbé von Fontaine le Comte, und wurde in der Folge Abt von Saint Leonard de Noblac und Kaplan des Königs. Unter seinen Werken befindet sich »*Histoire ecclésiastique de la cour de France*« (Paris, 1776 bis 1777, 2 vol. in 4°), in welchem die Geschichte der königl. Kapelle und Hofmusik enthalten ist.

Orpharion, Orpheoreon. Ein veraltetes, mit neun doppelchörigen Stahl- und Messingsaiten bezogenes Instrument, die bei dem Sattel und Steg schief gegen einander gerichtet waren, so dass die höheren Saiten etwas kürzer wurden als die tieferen. Es war ähnlich dem Penorcon, von welchem Prätorius »Syntagma II« Taf. XVII eine Abbildung giebt.

Orpheus, 'Ὀρφεύς, der Sängerheros der mythischen Thraker, war ein Sohn des Aiagros und der Muse Kalliope, und Gemahl der Nymphe Eurydike. Mit der Macht seines Gesanges lässt ihn die Sage wilde Thiere bezähmen und Felsen und Bäume bewegen. Als seine Gattin Eurydike auf der Flucht vor Aristaios von einer Schlange gebissen starb, stieg er in den Hades hinab, um die Geliebte wieder zu holen, und rührte durch seinen Gesang und sein Saiten-

spiel die Königin der Schatten, dass sie Eurydike gestattete, dem Gemahl zur Oberwelt zu folgen, unter der Bedingung, dass er sich nicht eher umsehe, als bis er die Oberwelt erreicht hätte. Orpheus aber sah sich zu voreilig um und so musste Eurydike wieder zur Unterwelt zurück. Auch die Argonauten soll Orpheus auf seinem Zuge begleitet und dabei soll er durch seinen Gesang vielfach Wunder zum Heile seiner Gefährten verrichtet haben. Weiter wird von ihm berichtet, dass er der siebensaitigen Lyra noch zwei neue Saiten hinzufügte. Thrakische Weiber sollen ihn zerrissen haben, weil er sich der Feier der Orgien widersetzte, oder nach anderer Mittheilung, weil er nach dem Tode seiner Gattin alle Weiber hasste. Sein Haupt und seine Leyer warfen sie ins Meer und beide schwammen nach der Sängerinsel Lesbos. Sein Grab soll in Pierien sein oder in Libethra in Macedonien. Der ursprüngliche Sitz der Sagen über ihn war Pierien und das thrakische Hebrosthal. Die Thraker namentlich verehrten mit enthusiastischen Gebräuchen den Dionysos und die Musen und Orpheus wurde so der Repräsentant der in diesen Kulten wurzelnden Musenkunst. In spätereren Zeiten, seit Peisistratos, wurde er zu einem Sühne- und Weihepriester, der mit dem Sänger dann nichts mehr gemein hatte. Aristoteles behauptet, dass dieser Priester niemals existirte. Im vorigen Jahrhundert wurde die Sage von Orpheus und Eurydike häufig als Opernstoff behandelt. Kaum ein Componist der italienischen Oper dürfte ihn nicht componirt haben. Selbst als Gluck's »Orpheus« die Bühne eroberte, liessen sie nicht ab, den dankbaren Stoff noch fernerhin zu behandeln.

Orpheus-Harmonika, s. Panharmonicon.

Orphika, ein von Röllig in Wien 1795 erfundenes Tasteninstrument von so kleiner Form, dass es beim Spielen auf den Schooss gestellt oder wie die Guitarre am Bande getragen werden konnte. Nach Gerber's Beschreibung (»Neues Lexikon«, Th. III p. 895) ist es mit Draht- oder Darmsaiten bespannt und hat einen Umfang von drittehalb Octaven (*G—c³*). Im ersten Falle ist es einchörig, die Saiten werden mit Hämmerchen angeschlagen. Die Figur desselben ist dem Flügel ähnlich, nur dass die Tastatur an der Seite angebracht ist. Röllig veröffentlichte auch mehrere Werke für das Insrument, wie: »Kleine und leichte Tonstücke für die Orphika nebst drei Solfeggi für eine Hand allein« (Wien, 1797); ferner »Sechs deutsche Lieder mit leichter und angenehmer Begleitung der Orphika oder des Claviers« (Wien, 1797).

Orphoneon, s. Orpharion.

Orsini, Gaetano, italienischer Contr'altist, der Hofkapelle Karl's VI. zugehörig. Seine Stimme soll von ausgezeichneter Schönheit gewesen sein, welches Fr. Benda und Quanz, die ihn in Prag 1723 in der Oper »*Constanza e fortezza*« von Fux hörten, bestätigten. Diese Oper wurde zur Feier der Krönung des Kaisers, und zwar im Freien aufgeführt.

Ortelles, Antonio Theodoro, spanischer Componist des 17. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Kathedrale in Valencia im J. 1668. Er wurde in seinem Geburtslande für einen ausgezeichneten Musiker angesehen, auf Grund seiner Kirchencompositionen, deren er eine grosse Menge verfasst hat. Die Manuscripte befinden sich in der Kathedrale von Valencia, im Escurial und in anderen Kirchen Spaniens. Eslava hat in »*La lira sacro-hispana*« (2. Serie 1. Theil 17. Jahrhundert) Gesänge für Mittfasten, zwölfstimmig für drei Chöre, von O. aufgenommen.

Ortes, L'Abbé Juan Marie, venetianischer Priester, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte. Er veröffentlichte ein Werkchen, aber ohne seinen Namen davor zu setzen, unter dem Titel: »*Riflessioni sopra i drammi per musica. Aggiuntovi una nuova azione drammatica*« (Venezia, presso Gio Battista Pasquali, 1757).

Ortigue, Joseph Louis de, französischer Musikschriftsteller, ist am 22. Mai 1802 in Cavaillon im Departement Vaucluse geboren. Von seinen Eltern zur Magistratur bestimmt, fand er zunächst keine Gelegenheit, seine

musikalischen Anlagen zu entwickeln, erst im reiferen Knabenalter erhielt er durch H. S. Blaze und dessen Sohn Castil-Blaze (s. d.) Unterweisung in der Harmonielehre, dem Orgel- und Clavierspiel. Während seiner juristischen Studienzeit in Aix in der Provence begann er auch das Violinspiel und konnte sich bald activ bei einem Quartettverein betheiligen, welcher unter dem Namen der »Beethovenisten« dort die deutsche Kammermusik vertrat, gegenüber den um Rossini's Fahne geschaarten Anhängern der dramatischen Musik. Sein dort gewonnener Parteistandpunkt spricht sich in seiner Erstlingsarbeit aus, welche er 1829 in Paris, wo er zwei Jahre zuvor zur Vollendung seiner juristischen Studien angekommen war, unter folgendem Titel veröffentlichte: »*De la guerre des dilettanti, ou de la révoluion musicale opérée par M. Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*«. Inzwischen zu einem richterlichen Amte nach Apt (Departement Vaucluse) berufen, musste O. Paris verlassen, fand sich jedoch durch das geistige Leben der Provinz so wenig befriedigt, dass er schon im J. 1831 zur Hauptstadt zurückkehrte, woselbst er sich binnen kurzem eine geachtete Stellung als musikalischer Kritiker zu machen wusste. Im J. 1837 wurde er vom damaligen Unterrichtsminister Guizot mit einer Arbeit über die Musik des Mittelalters beauftragt; aus ihr entwickelte sich später Ortigue's bedeutendstes Werk »*Dictionnaire liturgique historique et théorique de plain-chant et de musique d'église dans le moyen âge et les temps modernes*«, welches 1854 in Paris erschien als ein Theil der vom Abbé Migne herausgegebenen »*Bibliothèque ecclésiastique*«. Im J. 1839 wurde O. zum Gesanglehrer am Collège Henri IV. ernannt und im folgenden Jahre zum Mitglied der, mit dem Ordnen der Manuscripte der königl. Bibliothek beauftragten Commission. Seine Theilnahme und sein Verständniss für die musikalischen Tagesfragen bewies O. als Mitarbeiter einer grossen Zahl von Zeitungen, zuletzt des »Journal des Débats«, sowie durch die 1839 erschienene Schrift »*De l'école musicale italienne et de l'administration de l'Académie royale de musique à l'occasion de l'opéra de M. Berlioz*« (Benvenuto Cellini). Der Schwerpunkt seines Schaffens aber liegt in seinen Arbeiten über die katholische Kirchenmusik, auf welchem Gebiete er mit Recht als Autorität gilt. Nicht nur durch das genannte Wörterbuch, sowie durch eine, in Gemeinschaft mit Niedermeyer 1856 veröffentlichte Abhandlung »*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*«, sondern auch, und noch mehr, durch Herausgabe der Zeitschriften für Kirchenmusik, »*La Maîtrise*« (»Die Kirchen-Singschule«), welche er anfangs mit Niedermeyer zusammen, von 1858 bis 1860 allein redigirte, und »*Journal des Maîtrises*«, 1862 von ihm und Felix Clement gestiftet, wirkte er erfolgreich zur Hebung des musikalischen Elementes im katholischen Gottesdienst. In seinen letzten Lebensjahren strebte er insbesondere nach einer Vereinfachung des kirchlichen Gesanges und wurde das Haupt derjenigen Partei, welche die Instrumentalbegleitung zur Cultusmusik als eine verwerfliche Neuerung beseitigt wissen will. O. starb in Paris im J. 1870, in Anbetracht seiner vorzüglichen Eigenschaften als Mensch wie als Künstler von seinen Collegen aufrichtig betrauert.

Ortiz, Diego, spanischer Musiker, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Toledo geboren wurde. Es existirt von ihm ein Büchelchen: »*Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la Musica de violones nuevamente puesto en luz*« (Rome, Valerio et L. Dorico, 1553). Dasselbe ist auch italienisch ebenfalls 1553 erschienen. Ferner: »*Musices Liber primus, Hymnos, Magnificat, Salves, Motecta, Psalmos, alioque diversa cantica complectens*« (Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1565).

Ortlepp, Ernst, Dichter und Schriftsteller, ist 1800 in Droyssig bei Zeitz (Provinz Sachsen) geboren. Er hat u. A. auch einige sonderbare Dichtungen musikalischen Inhalts verfasst, als: 1) »Beethoven. Eine fantastische Charakteristik« (Leipzig, Hartknoch, 1836, in 8° 95 S.); 2) »Grosses Instrumental- und Vocalconcert. Eine musikalische Anthologie« (Stuttgart, Fr. Heinrich

Kobler, 1841). Diese Sammlung besteht aus biographischen Notizen der berühmten Componisten, Briefen dieser Künstler, musikalischen Anecdoten u. s. w. O. lebte die letzten Jahre seines Lebens in geistiger und körperlicher Verkommenheit und starb im tiefsten Elende.

Ortlieb, Eduard, Kirchencomponist, ist in Stuttgart geboren und war Pastor in Drakenstein. 1861 fand er seinen Tod, als er in der Nähe von Stuttgart einen zugefrorenen Teich überschreiten wollte, wobei das Eis brach und er ertrank. O. hatte ein Journal, »Organ für Kirchenmusik« gegründet, welches in Stuttgart erschien und das er redigirte. Von seinen Compositionen erschienen im Stich: Eine Messe zu vier Stimmen mit Orgel und kleinem Orchester, op. 1 (Stuttgart, 1846); Requiem zu drei Stimmen und Orgel (ebend.); Messe zu vier Stimmen und Orchester, op. 5; Messe zu vier Stimmen und Orgel, op. 6; Messe zu vier Stimmen und Orchester, op. 8 (alles bei Hallberger in Stuttgart). Ebenfalls erschien daselbst von O. »Anweisung zum Präludiren für Jünglinge des Schulstandes und deren Lehrer«.

Orthisch (griech.), gerade, aufrecht, in Bezug auf Musik so viel als hoch; Orthische Töne sind daher hohe Töne; eine Orthische Melodie eine Melodie, die sich vorwaltend in den hohen Tönen bewegt; der Orthische Nomos eine in den höheren Lagen des griechischen Tonsystems gehaltene Melodie. Mit einem Orthius, einem hell- und hochtönenden dactylischen Nomos, versammelte Arion die Delphine um das Schiff, die ihn dann an das Land trugen, als er sich, um den räuberischen Schiffern zu entgehen, ins Meer stürzte und Temotheus feuerte mit einem solchen Alexander zur Ergreifung der Waffen an.

Orthoepie (Rechtsprechung), die richtige Aussprache der Wortlaute und Gliederung der Silben.

Orthoepik, die Lehre von der richtigen Aussprache, ist deshalb eine der wichtigsten Disciplinen wie der Sprachbildung und der Deklamation so auch des Gesangunterrichts.

Orthographie. Auch die Tonschrift hat ihre bestimmten Regeln der Rechtschreibung, wie die Buchstabenschrift, die nicht verletzt werden dürfen, wenn der Componist sich nicht dem Vorwurf der Incorrectheit und Unsauberkeit aussetzen will. Wie die Sprache für einzelne Klänge verschiedene Zeichen hat, so auch die Tonkunst, und wie dort so entscheidet auch hier die logische und grammatikalische Bedeutung derselben die verschiedene Anwendung in verschiedenen Fällen. Hier ist zunächst der Gebrauch der Versetzungszeichen, der Kreuze und Bee zu erwähnen, der bekanntlich nach der gleichschwebenden Temperatur gleiche Töne erzeugt, die aber schon nach der abweichenden Art ihrer Erzeugung verschiedenartig verwendet werden. *Cis* und *Des* sind allerdings wie *Dis* und *Es* oder *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As*, *Ais* und *B*, *Eis* und *F*, und *His* und *C* auf unseren Tasteninstrumenten ganz gleiche Töne, aber sie gewinnen schon in der chromatischen Tonleiter eine besondere, getrennte Anwendung. Die durch Erhöhung eines Grundtons bewirkte Veränderung strebt aufwärts nach der Höhe weiter, ebenso wie die Vertiefung abwärts nach der Tiefe und deshalb darf man als Grundregel feststellen, dass man im Allgemeinen für die aufwärts gehende chromatische Tonleiter das Kreuz, für die abwärts gehende das *B* in Anwendung bringt.



Diese Regel erleidet natürlich wie alle anderen mancherlei Ausnahmen. Eine correkte Schreibart erfordert möglichste Gleichmässigkeit und so erscheint es geboten, so wenig wie möglich Kreuze und Bee unter einander zu mengen, sondern nur die eine Art dieser Versetzungszeichen möglichst vorwalten zu lassen. Hier wird zunächst die Vorzeichnung entscheidend:

a. b.



Diese Darstellung der aufwärts gehenden chromatischen Tonleiter bei der Vorzeichnung von *F-moll (a)* wäre ebenso incorrekt, wie die der abwärtsgehenden bei *b*, mit der Vorzeichnung von *G-dur*; die erste muss entschieden mit Bee'n, die zweite mit Kreuzen hergestellt werden.



Auch diese Regel erleidet eine Ausnahme durch die besonderen Accorde, die der chromatischen Tonleiter untergelegt werden. Wenn in *G-dur* eine chromatische Tonleiter auf dem *Es-dur*-Dreiklang auszuführen ist, geschieht dies selbstverständlich in Bee'n:



Hier haben wir gleich noch einen neuen Ausnahmefall anderer Art. Der letzte chromatische Ton vor dem Schlusston *g*₃ erlangt hier so die Bedeutung des Leittons, dass wir abweichend nicht *ges*, welcher Ton nicht Leitton sein kann, sondern *fis* nehmen. In dieselbe Lage, Kreuze und Bee zu mischen, gerathen wir, wenn wir die chromatische Tonleiter über gewissen verminderten Septimenaccorden ausführen:
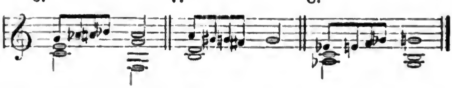


Doch auch unter anderen Verhältnissen wird es oft nothwendig, Kreuze und Bee zu mischen:

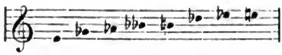
1. 2. 3. 4. 5.
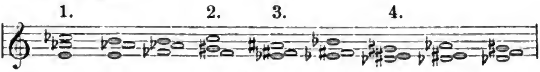


6. 7. 8.
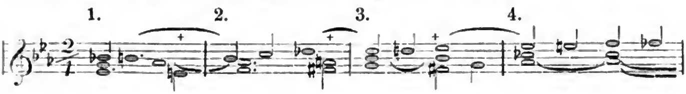


Von den, hier verzeichneten verschiedenen Schreibweisen sind die unter 1, 2, 3 und 4 entschieden die correktesten. Ganz zu verwerfen sind 5 und 6: *gis* in 5 strebt wie in 2 nach *a* und nicht zurück; aus dem Grunde ist dann die Schreibart unter 2 correkter wie die unter 6, und aus ähnlichem Grunde die Schreibart unter 3 correkter wie die unter 7: *as* strebt nach *g*, nicht *gis*. In 4 wird *fis* so entschieden zum Leitton für *g*, dass *ges* wie in 8 unorthographisch erscheint. Die unorthographische Schreibart, welche das Intervallenverhältniss stört, wird zugleich zu grammatikalischen und logischen Fehlern. Dem Klange nach ist auch folgende Tonleiter auf unseren temperirten Tasteninstrumenten ausgeführt die *E-dur*-Tonleiter:

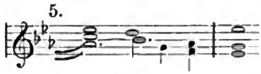


aber ihre Verhältnisse sind verschoben und verändert, und doch sind diese gerade für die künstlerische Darstellung von äusserster Wichtigkeit; nur unter treuester Berücksichtigung derselben werden die Töne zum Material für das künstlerische Bilden und Formen. Die Fehler der Orthographie werden daher zugleich zu Verstössen gegen die Grammatik und Logik. Dies wird an den Dreiklängen sofort klar:

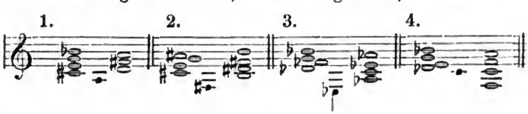


Die hier verzeichneten accordischen Gebilde sind nur ihrem Klange nach auf den temperirten Instrumenten Dreiklänge: 1. der *E-dur-*, 2. der *F-moll-*, 3. der *Es-moll-*, 4. der *Des-dur*-Dreiklang, aber ihren inneren Verhältnissen nach durchaus nicht. Sollten sie als solche gelten, so enthält diese Schreibweise grobe Fehler gegen die Orthographie, die aber zugleich gegen die logische Entwickelung des Kunstwerks verstossen. Anders ist es, wenn diese accordischen Gebilde als Durchgangsaccorde eingeführt werden:

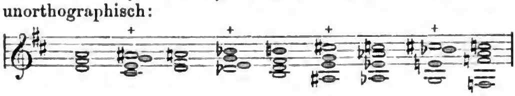




In den bezeichneten Stellen sind solche Dreiklänge, die es nur dem Klange nach sind, als Durchgangsaccorde gewonnen unter 1. der *E-dur-*, unter 2. der *Fis-moll-*, unter 3. der *Es-moll-* und unter 4. und 5. der *E-dur*-Dreiklang; aber hier wäre es entschieden falsch, sie als solche zu schreiben, da sie nicht die logische Bedeutung von Dreiklängen gewinnen, sondern durch den natürlichen Zug der einzelnen Stimmen bedingt erscheinen. Augenscheinlicher wird dies Verhältniss noch bei jenen verminderten Septimenaccorden, bei denen die chromatische Verwechselung die Tonart, der sie angehören, verändert:

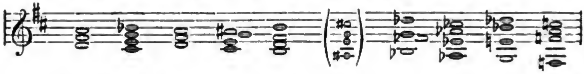


Wir haben hier dem Klange nach vier Mal denselben verminderten Septimenaccord, aber er gehört jedesmal einer anderen Tonart an, bei verändertem Versetzungszeichen: mit *b* und *cis* weist er nach *D-dur* (oder *Moll*) *b* in *ais* verwandelt (2) führt er nach *H-dur* (oder *Moll*) *ais* wieder in *b* verwandelt und *cis* in *des*, und *e* in *fes* (3) weist er nach *As-dur* (oder *Moll*) mit *b*, *des*, *e* (4) aber nach *F-dur* (oder *Moll*). Mithin wäre nachstehende Aufzeichnung durchaus unorthographisch:

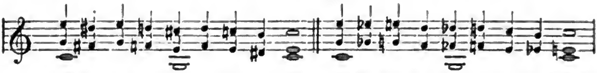


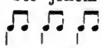
Der erste dieser verminderten Septimenaccorde gehört noch der *D-dur*-Tonart an, muss also wie oben unter 1 verzeichnet werden; dann macht er die

Ausweichung nach *H-moll*, muss also, wie unter 2 angegeben, geschrieben werden; darauf bewirkt er den Uebergang nach *As-dur*, seine Schreibweise ist die unter 3 und endlich die unter 4, wenn er nach *F-dur* aufgelöst wird.



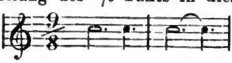
Sorgfältiger noch, wie bei den Tasteninstrumenten, müssen diese enharmonischen Verwechselungen bei den Blasinstrumenten berücksichtigt werden. Dort sind falsche Anwendungen meist nur orthographische Fehler, bei den Blasinstrumenten werden sie nicht selten zu Trübungen und Verschlechterungen des Klanges. Beim Gesange erschweren sie ebenfalls die Ausführung. Stellen wie:



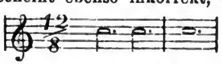
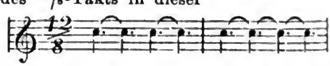
sind in der durchaus unorthographischen Schreibweise, wie unter 2, nur schwer zu treffen, während sie in der korrekten, wie unter 1, ganz leicht abzusingen sind. Besonders schlecht ist die Veränderung des Intervallenverhältnisses der Stimmen im vorletzten Accorde. Ueber die Anwendung der 𝄫 und × bringt der Artikel Notenschrift das Nähere. Weniger bedenklich, wenn auch oft nicht minder störend, sind die orthographischen Fehler, welche in Bezug auf den Rhythmus gemacht werden. Es ist durchaus nicht zu billigen, dass in den zusammengesetzten Taktarten Noten und Pausen so gruppirt und zusammengezogen werden, dass sie die abweichende Gliederung nicht erkennen lassen. Der $^6/_8$-Takt ist vom $^3/_4$-Takt wesentlich unterschieden; in beiden enthält jeder Takt $^6/_8$, aber bei jenem sind sie in zwei Gruppen getheilt , bei diesem in drei . Darnach erscheint es schon nicht ganz angemessen, im $^6/_8$-Takt alle sechs Achtel zusammenzuziehen *(a)*, sondern dem Rhythmus gemäss in zwei Gruppen darzustellen *(b)*; ganz unangemessen ist es aber, die sechs Achtel in eine Dreiviertelnote wie bei *c* zusammenzuziehen und nicht wie bei *d* in zwei verbundenen punktirten Viertel-, also Dreiachtelnoten darzustellen:
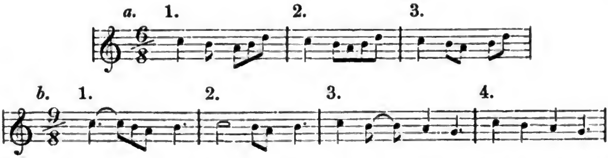


Wohl entspricht die punktirte Halbe dem Werth der Taktart, sie gilt sechs Achtel, aber dieser ist nicht in zwei Mal drei Achteln dargestellt, wie dies die Taktart fordert, sondern in drei Vierteln, also drei Mal zwei Achteln. Dies gilt natürlich auch von den übrigen zusammengesetzten Taktarten. Die Darstellung des $^9/_8$-Takts in dieser Weise

 anstatt 
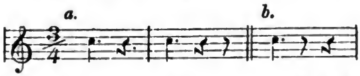
erscheint ebenso inkorrekt, wie die des $^{12}/_8$-Takts in dieser

 statt 
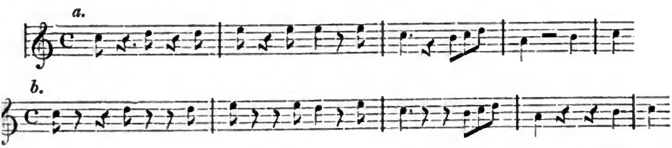
Diese Inkorrektheiten stören nicht den Bau des Ganzen, aber sie erschweren die Auffassung für das Auge. Wird diese Vermischung der Darstellung des $^3/_4$-Takts mit dem $^6/_8$- oder $^9/_8$-Takt auf Figuren übertragen, so dass sie in der Ausführung hervortritt, dann wird sie zu schwer wiegenden Fehlern:
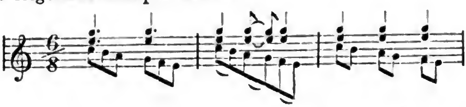


Im Beispiel *a* entspricht der zweite Takt wie der dritte dem Werth wie er Tonfolge nach genau dem ersten, aber beide sind so dargestellt, dass der s-Takt aufgehoben und dem ³/₄-Takt gewichen ist, was natürlich nur dann icht fehlerhaft erscheint, wenn dies in der Absicht des Componisten liegt. n Beispiel *b* sind nur der erste und dritte Takt korrekt aufgezeichnet, nicht ber der zweite und vierte, obgleich auch diese genau dieselben Werthe entalten, wie jene. Selbstverständlich ist die Uebertragung der Darstellung im s-Takt auf den ³/₄-Takt eben so falsch:
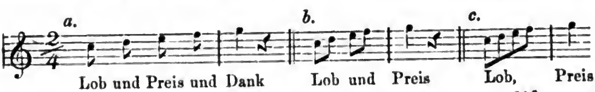


Nur die Aufzeichnung bei *b* entspricht dem ³/₄-Takt, die bei *a* dem s-Takt. So ist auch die Anordnung der Pausen unter *a* im folgenden Beiiel inkorrekt, sie muss, wie unter *b* verzeichnet, erfolgen:



Von welcher Bedeutung die Schreibweise solcher rhythmischer Figuren t, geht aus folgendem Beispiel hervor:



Im ersten Takt ist der ⁶/₈-Takt entschieden ausgeprägt; im zweiten wird nerhalb desselben der ³/₄-Takt dargestellt; im dritten Takt ist dieser an telle des ursprünglichen ⁶/₈-Takts ganz bestimmt ausgeprägt getreten, und der Takt verlangt eine andere Spielweise. Jeder Verstoss gegen die Orthoraphie wird daher in solchem Falle zugleich dadurch, dass er zu einer falschen usführung verleitet, zu einer Verletzung der Gesetze der künstlerischen Gealtung. Nur selten wirkt jener unorthographische Gebrauch der Versetzungseichen so störend auf die Ausführung: er hindert meist nur die entsprechende chnellere Auffassung Seitens der Ausführenden; während solche Fehler in der)arstellung des Rhythmus, wie oben gezeigt ist, nicht selten die Ausführung efährden und geradezu verändern. Erwähnt sei noch, dass auch die besondere rt die Achtel- und Sechzehntheilnoten u. s. w. zusammenzuziehen, in Gruppen u vereinigen oder sie einzeln hinzustellen nach gewissen Gesetzen erfolgt.



d. e.



Nur wenn beim Gesange jede Note eine Silbe erhält, werden die Achtel (oder Sechzehntel) so einzeln gestellt, wie bei *a*; erhält jede Silbe zwei Achtel, werden diese auch in eine Figur zusammengezogen, wie bei *b*; erhält jede vier, so werden auch alle vier zusammengestrichen, wie bei *c*. Für Instrumente pflegt man nur sehr ausnahmsweise die Achtel so einzeln zu stellen, wie bei *a*; nur wenn sie im $^1/_8$-Takt gespielt werden sollen, so dass jedes Achtel den Accent erhält, sonst zieht man zwei, wie bei *d*, oder vier, wie bei *e* zusammen.

Ortophonik, s. Orthoepik.

Orthotonie (Rechtbetonung), die richtige Betonung der Wörter.

Orto (du Jardin, auch de Horte), einer der trefflichsten Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts, über den indess alle persönlichen Nachrichten fehlen. Von seinen Werken veröffentlichte Petrucci ein Buch Messen: *Dominicalis — J'ai pris amours — L'omme armé — La belle se siet — Petite Camusette;* ferner in den »*Fragmenta missarum*« (1509) das *Kyrie* einer Messe »*De B. Virgine*« und (1506) Lamentationen. Ein *Ave Maria* und das Lied »*Venus tu m'as pris*« sind veröffentlicht in Petrucci »*Harmonice musices Odhecaton* (1501). Die *Motetti B* bringen die Motette: »*Domine quid fecimus*« die *Canti B* das Lied »*Mon mari m'a diffamée*« und eine Bearbeitung des »*D'ung aultre amer*«, das Aron in seinem »*Trattato della natura et cognitione di tutti le tuoni*« Cap. 4 aufgenommen hat. Die *Canti* 150 bringen ein treffliches Stück der »*Trois filles de Paris*«. Von mehreren seiner ungedruckten Werke, die sich theils auf der Wiener Hofbibliothek, theils im Privatbesitz befinden, berichtet Ambros (»Musikgeschichte«, B. III p. 254, 255). Besonders bemerkenswerth ist, dass de Orto die Versetzungszeichen häufiger anwendet, als irgend einer seiner Zeitgenossen.

Osbernus (oder Osbertus), Benediktiner-Mönch, lebte im 11. Jahrhundert und war gegen 1074 Prior im Kloster von Canterbury. Er hat die Musik betreffend, zwei Abhandlungen verfasst, welche sich in mehreren grossen Bibliotheken Englands vorfinden. Die erste führt den Titel: »*De Re musica*«, die andere, welche sich in der Bibliothek in Cambridge befindet, »*De vocum consonantiis*«.

Osborne, G. A., wurde geboren im J. 1806 zu Limerick in Irland, und zeigte schon als Knabe ein so bedeutendes Talent speciell für das Clavierspiel, dass er sich ohne jeden Lehrmeister zu einer sehr bedeutenden Fertigkeit aufzuschwingen vermochte. Der sehnsüchtige Wunsch, sich gänzlich der Musik widmen zu können, musste in ihm natürlich die Selbsterkenntniss wecken, dass er es mit einer solchen autodidaktischen Ausbildung nimmer zu etwas Rechtem bringen würde, und er wendete sich, da ihm das Vaterland keine Gelegenheit zum Studium darzubieten vermochte, in seinem achtzehnten Lebensjahre zunächst nach Brüssel. Hier fand er an dem Fürsten von Chimay einen kenntnissreichen Gönner, welcher ihn aus dem Schatze seines eigenen bedeutenden Wissens unterrichtete, und ihn dann, nach Verlaufe zweier Jahre, nach Paris sendete, damit er dort unter Pixis und Fétis weiter studire. O. machte seinem Gönner alle Ehre, wurde bald der Liebling seiner Lehrer, zu denen sich, in richtiger Erkenntniss des hochbedeutenden Talentes für das Pianofortespiel, auch noch Kalkbrenner gesellte. Unter solchen Händen bildete er sich zu einem Clavierspieler aus, der nach wenigen Jahren zu den beliebtesten Virtuosen in den Pariser Concerten gehörte. Vielleicht höher noch ist es anzuschlagen, dass er mit der eigenen bedeutenden Virtuosität ein seltenes Lehrgeschick verband, und diese Eigenschaften sicherten ihm dann auch bald eine recht behagliche Stellung. Im J. 1843 vertauschte er seinen Aufenthalt mit London

nd da er sich inzwischen durch seine Compositionen im Publikum einen be-
eutenden Namen erworben hatte, so zählte er auch hier nach kurzer Zeit zu
en am meisten gesuchten und brillant bezahlten Lehrern der vornehmen Welt,
deren Gunst er sich unwandelbar erhalten hat. Seine Compositionen für
ianoforte gehören ausnahmslos dem höheren Salongenre an; sie vereinigen
rillante Spielmanier mit leicht ins Ohr fallendem Klang, und erfreuen sich in
olge dessen weiter Verbreitung. Der Name Osborne ist dadurch bekannt ge-
orden, so weit in den Salons musicirt wird. Doch hat er auch Einiges von
öherem Werthe geschrieben. Dazu rechnen wir namentlich die Duette für
'ianoforte und Violine, welche er, da ihm die genaue Kenntniss des letzteren
nstrumentes abging, mit Charles Auguste de Bériot (s. d.) gemeinschaft-
ch componirte.

Oscillation, Schwingung der den Klang erzeugenden Körper (s. Klang
nd Ton).

Osculati, Julius, italienischer Componist, lebte Ende des 16. Jahr-
underts. Bonometti hat in seinem »*Parnassus Ferdinandaeus*«, von 1615,
Motetten von ihm aufgenommen, auch findet man Stücke seiner Composition
n den Sammlungen von Schade und Bodenschatz.

Osiander, Lucas, protestantischer Geistlicher und Herausgeber eines
Choralbuches, ist am 16. Decbr. 1534 in Nürnberg geboren. Er bekleidete
m Würtembergischen nacheinander mehrere geistliche Aemter, zuletzt (1596)
las eines Abtes zu Adelberg, General-Superintendenten und Assessors der
würtembergischen Landschaft; zwei Jahre später verlor er indessen diese
Aemter, und starb in Stuttgart am 17. Septbr. 1604. Osianders obenerwähntes,
m Druck erschienenes Choralbuch führt den Titel: »Osiandri (Lucae) geistliche
Lieder vnd Psalmen mit 4 Stimmen auff Contrapunkts weiss, für die Schulen
vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtemberg, also gesetzt, dass ein
christliche Gemein durchauss mit singen kann« (Nürnberg, 1586, 4). Ob man
O. nur als den Dichter, oder auch als den Componisten dieser Lieder anzu-
sehen hat, ist bisher nicht zu bestimmen gewesen. Die Bedeutung seines
Choralbuches beruht darin, dass er mit seinen Bearbeitungen die Theilnahme
der Gemeinde am Choralgesange erleichterte, indem er die Melodie in den
Diskant verlegte und sie mit den einfachsten Harmonien begleitete. Damit
half er eine neue Praxis vorbereiten, welche den unisonen Gesang der Ge-
meinde mit dem mehrstimmigen Tonsatze, oder wie man sich ausdrückte, den
Choralgesang mit dem Figuralgesange vereinigte; der Sängerchor führte die
Lieder in vierstimmiger Harmonie aus, und die Gemeinde sang die Melodie
mit, wobei O. verordnet: »Die Schüler sollen sich in der Mensur und Takt
nach der Gemeinde richten, und in keiner Note schneller oder langsamer
singen, denn man selbigen Ortes zu singen pflegt, damit der Choral und
figurata musica fein bei einander bleibe«. In Osiander's Liedern liegt die
Melodie durchgängig in der Oberstimme, so dass der Laie sie ohne Mühe er-
fassen und mitsingen kann. Der harmonische Satz ist von einfachster Art,
Note gegen Note. Somit bewirkten Osiander's »Geistliche Lieder« einen wich-
tigen Fortschritt des Gemeindegesanges in der Kirche, und während die Choral-
sätze der deutschen Meister vor ihm, ihrer Motettenform wegen, die Bethei-
ligung der Gemeinde ausschlossen, so gelang es ihm, das Princip des Pro-
testantismus, die Befreiung und Selbstthätigkeit des Individuums, auch in der
Musik zur Geltung zu bringen.

Osio, Theodot, Mathematiker, wurde in Mailand gegen das Ende des
16. Jahrhunderts geboren. Er verfasste eine Anzahl von Schriften, von denen
einige zum Theil auf Musik Bezügliches enthalten. 1) »*L'Armonia del nudo
parlare, ovvero la musica in ragione di numeri Pithagorici della voce continua*«
(Milan, 1637, in 8°, 191 p.); 2) »*Arithmeticae, Geometricae, Armonicaeque rerum
ideae a Theodato Hosio noviter explicatae, et in duas partes distinctae, quarum
una theoriam, altera praxim facultatis sciendi per numeros, sive restitutam Pytha-*

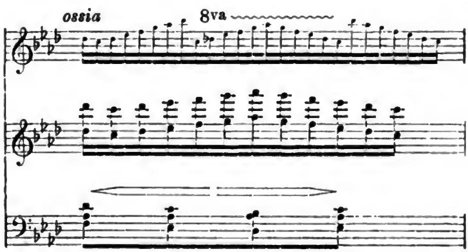
goreorum doctrinam policetur«; 3) »*Dell' occulta Musica del verso*«. Die Manuscripte der beiden letzten in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand.

Osorio, Jérôme, Bischof von Silvia in Portugal, wurde in Lissabon 1506 geboren und starb in Tavira 1580. In dem einen seiner Werke: »*De Regis institutione et disciplina*« (lib. octo, Colon., 1588) befindet sich am Ende des vierten Buches (S. 122—125) ein Kapitel: »*de Musica liberalis disciplina; Musica regibus maxime necessaria, cantu ad flectendum animum nihil efficacius*«.

Ossea tibia, eines der ältesten Blasinstrumente, eine aus Knochen, meist dem Kranichbein, angefertigte Flöte mit Tonlöchern wie diese (s. Tibia).

Osservanza, Achtung, Aufmerksamkeit; **con Osservanza,** mit Aufmerksamkeit auf alles, was zum guten Vortrag gehört und auf das etwa begleitende Instrument.

Ossia = oder, wird in Tonstücken bei Stellen angewandt, welche in zweifacher Lesart eingeführt sind, so dass die eine oder die andere gewählt werden kann. Es geschieht dies in der Regel, um Schwierigkeiten in der Ausführung zu erleichtern. Ist der Componist veranlasst worden, einzelne Partien eines Tonstücks von mittlerer Schwierigkeit so zu behandeln, dass sie diesen Grad mehr überschreiten, als von der Mehrzahl der Ausführenden zu erwarten ist, so sucht er diesen die Ausführung doch zu ermöglichen, indem er die betreffenden Stellen zugleich in etwas leichter ausführbarer Weise beifügt. Im nachfolgenden Beispiel gilt die obere Zeile für den technisch weiter vorgeschrittenen Spieler.



Ossian. Schon in den frühesten Zeiten war auch bei den caledonischen (schottischen oder eigentlich irländischen) Celten die Liebe zum Gesang weit verbreitet. An den Höfen der Fürsten und Könige wurde er eifrig gepflegt und nicht nur die Barden, sondern auch die Könige übten ihn selbstthätig aus. Die Barden besangen die Thaten und Helden der Vorzeit, und Musik, Gesang und Tanz waren auf dem schottischen Hochlande in Kriegs- und Friedenszeit die beliebteste Beschäftigung. Die Reste dieses celtischen Gesanges erhielten sich durch Jahrhunderte im Munde der schottischen Hochländer. Der Schotte Mac Pherson sammelte und setzte sie zusammen unter dem Namen Ossians, eines Sohnes des Königs Fingal, des berühmtesten celtischen Barden (der Angabe nach aus dem 4. Jahrhundert n. Chr.), zu grösseren und kleinern epischen Gesängen und veröffentlichte sie. Fingal*) besingt in sechs Gesängen die Thaten Fingals oder die Errettung Irlands vor dem Einfall Swarans; Temora den Sieg Fingals über Cairbar, den Ursupator von Temora und Comala schildert Fingals Liebe zu Comala, der Tochter des Königs der orcadischen Inseln, welche verkleidet unter seinem Heere diente und erzählt seinen Sieg über Caracul (den Kaiser Caracalla).
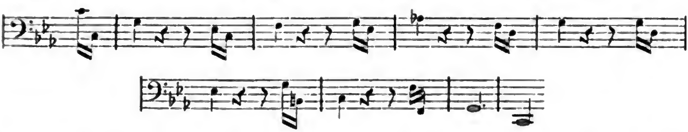
*) Fingal (London, 1761), Temora (London, 1763); „The Works of Ossian translated from the Galic Language by James Mac Pherson. To which is subjoined a critical" (Diss. on the Poems of Ossian by H. Blair, London, 1765).

Osti, André, berühmter Sänger der Schule von Bologna, glänzte am Theater in Rom 1736 in Frauenrollen.

Ostinato (ital.; franz.: *Obstiné*), hartnäckig, eigensinnig, wird besonders in contrapunktisch bearbeiteten Tonstücken das hartnäckige Wiederholen einer bestimmten Formel oder Phrase in einer oder mehreren Stimmen genannt. Gewöhnlich wird diese dem Bass übertragen; daher heisst dieser *Bass ostinato*, d. i. eine Bassstimme, welche unverändert ein bestimmtes Motiv festhält, über dem sich dann die übrigen Stimmen in ununterbrochenem Fluss immer neu entfalten. Die wunderbarsten Beispiele finden wir wieder bei dem grössten Meister der kunstvollen Formen Joh. Seb. Bach. Seine grandiose Passacaglia in *C-moll* baut er über diesem Bass auf:
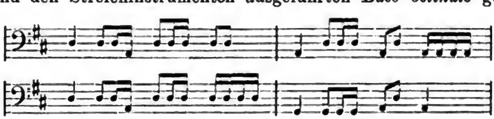


dieser wird zunächst fünfmal wiederholt; dann einmal in dieser Gestalt:



worauf er viermal in der ersten Fassung wiederkehrt, dann zweimal nur rhythmisch verändert. Darauf übernehmen das Thema als *Ostinato* die Oberstimmen und dann wieder der Bass, anfangs figurirt, dann wieder in ursprünglicher Gestalt oder mit Pausen untermischt und darauf wird das Thema noch zu einer Fuge verarbeitet. Grandioser noch ist das »*Crucifixus*« der *H-moll*-Messe des Meisters über dem hier verzeichneten Bass aufgebaut:



Zwölfmal kehrt er wieder und über ihm erhebt sich ein Tonsatz, der an Tiefe, Innigkeit und mächtig ergreifender Wirkung kaum seines Gleichen hat. Ein treffliches Beispiel zeigt ferner Händel's »Alexanderfest«. Der Chor: »Brich die Bande seines Schlummers« ist über den, Anfangs von Trompeten, Pauken, Fagotten und den Streichinstrumenten ausgeführten *Bass ostinato* geschrieben:



Dass auch Beethoven im ersten Satz seiner neunten Sinfonie den Schluss über einen solchen *Bass ostinato* aufbaut, ist früher erwähnt worden. Die Geschichte dieses *Bass ostinato* lässt sich bis auf die früheren Zeiten der Ausbildung des Contrapunkts zurückführen. Die Contrapunktisten der niederländischen Schule legten dem Canon nicht selten als *Cantus firmus* eine kurze Melodie, *Pes* genannt, zu Grunde, die so oft wiederholt wurde, als die übrigen Stimmen forderten und erlaubten. Die Bezeichnungen: »*Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis*« deuteten dies an. Manchmal wurde dieser *Pes* auch bei der Wiederholung eine Stufe höher oder tiefer gesungen, was durch die beigefügte Regel: »*Descende gradatim*« oder »*Ascende gradatim*« angezeigt wurde. Bei Josquin finden wir diese Form schon häufig verwendet. Das »*Osanna*« einer seiner Messen ist über das Motiv:



aufgebaut. Es wird zunächst, immer eine Stufe bis zur Quint höher steigend, zum Canon für Bass und Tenor eingeführt, bei der zweiten Durchführung in derselben Weise wird es rhythmisch verändert und zwei Oberstimmen contrapunktiren den so gewonnenen Canon in selbständiger Weise.*) Das ganze Verfahren wurde auch auf die Begleitung der Arie angewandt, die aus einer festgehaltenen Figur künstlich entwickelt wurde; diese nannte man *Aria d'ostinazione.*

Oswald, Andreas, war Kaplan in Augsburg, und ist in Karlsbad Anfangs des 18. Jahrhunderts geboren. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Psalmodia harmonica*«, enthaltend 21 vierstimmige Psalmen für die Vesper mit Begleitung von zwei Violinen, zwei Trompeten und Orgel (Augsburg, 1733).

Oswald, Heinrich Siegmund, ist 1751 in Nimmersatt in Schlesien geboren. Von König Friedrich Wilhelm II. wurde er 1790 zum Lector erwählt und zum Geh. Rath ernannt; beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelm III. wurde er pensionirt, worauf er nach Breslau ging und dort bis zu seinem Tode verblieb. Er schriftstellerte und componirte. Vom J. 1782 bis 1825 erschien eine Anzahl Compositionen von ihm zum Theil bei Förster in Breslau. Es sind eine Sammlung von Gesangstücken, Liedern und Chorälen mit Clavierbegleitung, eine andere mit Begleitung von Clavier, Violine und Flöte, Cantate »Aristides«, Oratorium »Der Christ nach dem Tode«, Fugirte Sonate für Piano, Trio für Clavier, Violine und Violoncelle u. s. w. Von seinen Schriften, die im »Bücher-Lexikon« von Kaiser angeführt sind, sei hier einer allegorischen Fantasie erwähnt »Unterhaltungen für Reisende nach der himmlischen Heimath« (Breslau, 1802), in welchem No. 21, S. 231 die Musik in geistreicher Weise in das Bereich seiner Abhandlung gezogen wird.

Oswald, schottischer Musiker, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte, hat eine Sammlung von Gesängen und Balladen in 12 Heften veröffentlicht, welche den Titel führt: »*Caledonian Songs for the violin or german flûte*« (London, Preston).

Oswald, Wilhelm, wurde in Breslau 1783 geboren und studirte später bei Türk in Halle Composition. Man hat von ihm eine kleine Oper »Die Wiederholung« und Fünf deutsche Arien mit Clavierbegleitung (bei Förster, Breslau).

Otfried, der erste rein christliche deutsche Dichter, ein Franke, war unter Rhabanus (822 bis 847) in Fulda gebildet und ging dann nach St. Gallen; hier schloss er sich den Bestrebungen dieses Klosters für Hebung des deutschen Gesanges an. Sein uns erhaltenes Gedicht »Heliand«, das er als Mönch des Klosters Weissenburg in der Zeit bis etwa gegen das Jahr 865 schrieb, behandelt die Leidens- und Lebensgeschichte des Heilands und war augenscheinlich für den Gesang ausserhalb der Kirche bestimmt.

Othmayr oder Othmayer, Kaspar, war ein deutscher Liedercomponist des 16. Jahrhunderts, dem erst in neuester Zeit die gebührende Beachtung geschenkt worden ist. Er war ein Schulkamerad des bekannten Arztes und Liedersammlers Georg Forster in Heidelberg und wird von ihm im dritten Theil der Vorrede zu seiner Liedersammlung von 1549 ein »der zeyt weit berümbter Componist« genannt. Etwa um 1519 war er zu Amberg geboren. In früher Jugend verlor er den Vater; wie bereits mitgetheilt, machte er seine wissenschaftlichen Studien in Heidelberg. Er war seines Amtes ein Schulmeister und Rector, führte aber auch den Titel eines »magister artium«. Doch auch die geistlichen Würden scheint er sich erworben zu haben, denn nach-

*) Siehe „Allgemeine Geschichte der Musik" von August Reissmann, Bd. I, Notenbeilage No. 3.

dem wir ihn 1545 an der Klosterschule in Heilsbronn als Rector finden, sehen wir ihn 1546 um das Kanonikat zu St. Gumbert in Ansbach sich bewerben, welches er auch 1547 erhielt. Wie sich aber hiermit die Nachricht verträgt, dass er 1547 die Tochter des Heilsbronner Richter Hans Hartung zum Weibe nahm und 1548 laut Dekret zum Probst daselbst befördert wurde, ist nicht recht erklärlich. Dieses Amt verlor er jedoch sehr bald; der Grund ist noch nicht klar gelegt. Er ging nach Nürnberg und starb dort den 4. Februar 1553 (s. Mettenleiter »Musikgeschichte von Amberg« und »Monatshefte für Musikgeschichte«, VIII. Jahrg. p. 33). Zur Trauerfeier seines Hinscheidens vereinten sich die Musiker Nikolaus Puls, Conrad Prätorius, Andreas Schwartz, Johann Bucher und Dr. Georg Forster und liessen ihm zu Ehren acht Trauergesänge drucken, von denen uns noch ein Stimmbuch aufbewahrt ist (s. »Monatsh.« VIII, 11). Als Erklärung obiger Verheirathung giebt vielleicht das Epitaph Aufklärung, was O. auf den Tod M. Luther's (1546) hat drucken lassen und ihn jedenfalls als Protestanten kennzeichnet (s. »Monatsh.« VIII, 10) und ebenfalls die in seinen weiterhin genannten Werken vorkommenden Lieder Luther's, wie »Ein' feste burg« u. A. Von seinen Druckwerken sind bis jetzt, ausser obigem Epitaph auf Luther, ein Band Tricinia (Norimberg, 1549) und ein Band Bicinia (s. d.) bekannt, beide Werke complet auf der Rathsschulbibliothek in Zwickau (»Monatsh.« VII, p. 163 ist eine genaue Beschreibung derselben zu finden). Die zahlreichen deutschen, mehrstimmigen, weltlichen Lieder sind durchweg in den Forster'schen Liedersammlungen zu finden, ferner sind noch ein deutscher geistlicher Gesang und zwei lateinische Motetten bekannt (s. Eitner's »Bibliographie«). In neuerer Zeit sind nur zwei Lieder in Partitur von ihm neu herausgegeben: »Wol auf gut gsell von hinnen« in Reissmann's »Geschichte der Musik«, Bd. II, p. 36 und »Eine feste burg ist unser Gott« in den »Monatsheften«, VIII. Jahrg. p. 14. In beiden Liedern zeigt sich O. als ein gewandter Componist, der nicht nur Noten setzen kann, sondern auch die innere Begabung besitzt, ihnen Leben einzuhauchen.

Otho, auch Otto, Valerius, ausgezeichneter Organist, ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Er wurde auf Kosten der Stadt Leipzig in Schulpforte (1592) als Schüler eingereiht. Im J. 1611 war er als Musiker am Hofe von Lichtenberg angestellt und 1613 wurde er Organist an einer protestantischen Kirche in Prag. Die älteste von ihm bekannte Arbeit ist eine Sammlung fünfstimmiger Gesänge in den acht Kirchentonarten, unter dem Titel: »*Musa Jessaea quinque vocibus ad octonos modos expressit*« (Leipzig, 1609, in folio). Und ferner: Neue Pavanen, Gaillarden, Entrées und Couranten im englischen und französischen Stile. In fünf Abtheilungen (Leipzig, 1611, in 4°).

Otho, Johann Heinrich, Sohn des berühmten Orientalisten Georg Otho, wurde in Marburg 1681 geboren. Dieser Gelehrte gab ein philologisches Dictionär der Bibel heraus, dessen letzte Ausgabe unter dem Titel: »*Lexicon rabbinico-philologicum, novis accession, auct. stud. J. F. Zacharias*« (Altona, 1757, in 8°). In diesem Werke sind alle Ausdrücke, welche die hebräische Musik betreffen, erklärt. Ugolini hat aus diesem Lexikon alles auf diese Kunst bezügliche, unter dem Titel »*Specimen musicae*« zusammengestellt, und in das von ihm herausgegebene Werk »*Thesaur. antiq. sacr.*« (t. XXXII, p. 491) aufgenommen.

Oton ist eine kleine Flöte der Indier, mit welcher in der Regel der Gesang der Bajaderen begleitet wird.

Ott, Hans, einer der ältesten Lautenfabrikanten aus Nürnberg, lebte daselbst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Ott, Hans, einer der ältesten Buchdrucker, auch bekannt unter dem Namen Otto, auch Ottl, gehört wahrscheinlich zur Familie des vorhergehenden, denn er ist wie jener in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts in Nürnberg geboren. Erst war er Stadtmusikant in seiner Vaterstadt und wurde dann

Buchdrucker. Ein Privilegium, welches ihm vom Kaiser Ferdinand I. zuerkannt wurde, datirt vom Jahre 1533. Das letzte musikalische Werk »Henrici Isaaci«, über dessen Herausgabe er starb, und dessen Fertigstellung Andreas Resch (Hieronymus Formschneider) besorgte, erschien im ersten Bande 1550, so dass man dies Jahr als sein Todesjahr annehmen kann. Besonderes Verdienst hat er sich um die Tonkunst durch seine Sammlungen von Volksliedern erworben. Die erste erschien 1534 unter dem Titel: »Hundert vnd ain undzweintzig newe Lieder von berümbtenn diser Kunst gesetzt. lustig zu singen vnd auff allerley Instrument dienstlich vormals in Druck nye ausgegangen.« Gedruckt zu Nürnberg durch Jheronymum Formschneider. Die Vorrede ist von Hans Ottl als Buchführer, also Verleger unterzeichnet: Nürnberg, den 20. Aug. 1534. Sie enthält 114 weltliche und 7 geistliche Lieder. Die zweite Sammlung erschien unter dem Titel: »Otts Samlung. Hundert vnd fünfftzehen guter und newer Liedlein mit vier fünff vnd sechs Stimmen, vor nie im truck auszgegangen, deutsch französisch Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auf die Instrument dienstlich, von den berümbtesten diser Kunst gemacht«. Die Widmung ist von Johann Ott als Buchführer. Nürnberg 19. Juni 1544. Diese Sammlung ist neu herausgegeben von der »Gesellschaft für Musikforschung«.

Ottani, Bernardo, talentvoller Componist, ist 1735 in Bologna geboren und wurde Schüler des Pater Martini, dem er alle Ehre machte. 22 Jahr alt wurde er Kapellmeister an der Kirche *St. Giovanni in monte.* Drei Jahre später ging er in derselben Eigenschaft an das ungarische College in Bologna. Seine ersten Arbeiten, die in diese Zeit fallen, sind Kirchencompositionen, und nachdem er dann eine Reihe von Opern geschrieben hatte, wandte er sich im reiferen Alter dem erstgenannten Genre ausschliesslich wieder zu. Man kennt von ihm 46 Messen, viele Psalmen, Vespern, Motetten und Litaneien, deren Burney eine *(Laudate pueri)* 1770 in Bologna hörte und rühmte. Seine erste Oper »*Amor senza malizia*« wurde in Venedig (1767) mit solchem Erfolge gegeben, dass er sie auch in München zur Aufführung brachte und eine zweite Oper »*Il Maestro*« auf mehreren deutschen Theatern gegeben wurde. Es folgten: »*L'Isola di Calipso*«, »*Catone in Utica*«, »*La Sprezzante abbandonata*«, »*Le nozze della citta*«, »*L'Industria amorosa*«, »*Fatima*«, »*Didone*«, »*Arminio*«, »*La clemenza di Tito*«, welche sämmtlich auf den Theatern der grossen Städte Italiens gegeben wurden. 1779 bot man ihm in Turin die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale an, die er annahm und 47 Jahre lang ausfüllte. Er erreichte das hohe Alter von 92 Jahren und starb 1827 ebenso angesehen als Componist wie als Lehrer. Zwei seiner bekanntesten Schüler sind der Sänger Pelegrini und Massimino.

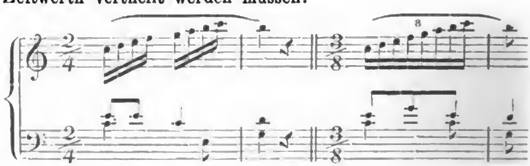
Ottani, Cajetan, Bruder des Vorigen, war in Turin beliebter Sänger und geschätzter Landschaftsmaler, starb daselbst 1808.

Ottava alta, die höhere Octave.

Ottava bassa, die tiefere Octave.

Ottavino, Octavföte (s. Flöte).

Ottemole, eine aus acht Tönen bestehende Figur, die auf einen dreitheiligen höheren Zeitwerth vertheilt werden müssen:



Die 8 Sechzehntheile bei *a* sind ganz normal auf 4 Achtel vertheilt und können demnach nicht als Ottemole gelten; bei *b* dagegen kommen ursprünglich nur

6 Sechzehntel auf die 3 Achtel der linken Hand; in diesem Falle werden die 8 Sechzehntel zur Ottemole, was mit der darüber gestellten 8 angezeigt wird.

Otter, Christian, Mathematiker, ist 1598 in Ragnitz in Preussen geboren und starb in Holland 1660. Er erfand ein musikalisches trompetenartiges Instrument, welches er *Tuba hercotectonica* nannte und dem König von Dänemark zum Geschenk machte. Siehe »Kritische Briefe über Musik« von Murpurg. T. III, p. 54.

Otto, Karl, seiner Zeit Musiklehrer in Goslar. 1796 erschien von ihm in Goslar »Ode an die Hoffnung«, auch hat er eine Sammlung Lieder von Voss für eine Stimme mit Begleitung in Musik gesetzt.

Otto, Ernst Julius, Cantor an der Dresdener Kreuzschule und Lehrer der Theorie, wurde am 1. Septbr. 1804 zu Königstein in Sachsen geboren. Für das Gymnasium vorbereitet, kam er 1814 auf die Kreuzschule in Dresden und erhielt hier neben dem Unterricht in den classischen Wissenschaften auch die Unterweisung in der musikalischen Theorie, durch Weinlig und Uber. Schon als Ober-Secundaner componirte er Cantaten und Motetten. Er bestand 1822 mit vollen Ehren sein Maturitätsexamen, worauf er in Leipzig drei Jahre Theologie studirte, aber nebenbei seine musikalischen Studien bei Schicht und später bei Weinlig eifrig fortsetzte. Er brachte mehrere seiner Compositionen, als Motetten, Cantaten u. dergl. zur Aufführung und erhielt 1830 den Ruf als Cantor an die Kreuzschule in Dresden, in welcher Stellung er zur Ehre des Gymnasiums und zum Segen seiner Schüler bis jetzt thätig war. Er componirte mehrere Oratorien und zwei Opern, die in Dresden und Augsburg zur Aufführung kamen, Messen für Männerstimmen, Sonaten, Trios, Lieder; er ist der Herausgeber der Cyklen: »Burschenfahrten«, »Gesellenfahrten«, »Soldatenleben«, »Spinnabend« u. A. Bei den Männergesangvereinen wusste er sich als Componist humoristischer Sachen wie die »Mordgrundbruck« und andere kleine komische Opern noch besonders beliebt zu machen. Otto starb am 5. März 1877 in Dresden.

Otto, Franz, Bruder des Vorigen, geboren 1806 zu Königstein. Lebt in England als Direktor eines Gesangvereins. In Leipzig erschienen von ihm Motetten für Männerstimmen, Lieder, eine Sammlung deutscher Tänze für Orchester, op. 8.

Otto, Franz, Organist der Kathedrale in Glatz in Schlesien, geboren 1730, gestorben 1805, war ein vorzüglicher Organist, hauptsächlich Orgelspieler. 1784 erschien von ihm in Breslau: »Neues vollständiges Choralbuch, zu dem allgemeinen und vollständigen Gesangbuche des Hochwürdigen Hr. Alumnatrectors Franz«.

Otto, Georg, deutscher Componist ist in Torgau 1550 geboren, wurde Alumnus der Schulanstalt Schulpforte. 1570 ging er als Cantor nach Sulza; 1585 berief ihn der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, der ein grosser Musikfreund war, als Kapellmeister nach Kassel. Seine Kapelle bestand aus 7 Sängern und 15 Instrumentalisten und kostete 3000 Gld. zu unterhalten, eine Summe, welche für damalige Zeit schon auf Rechnung der Liebhaberei des Landgrafen zu setzen ist. Otto selbst erhielt 100 Gld. und einige Naturalien. Von seinen Werken, die im Museum in Kassel aufbewahrt sind, seien angeführt: 1) »*Introitus totius anni quinque vocum*« (Erfurt, 1574); 2) »Die teutschen Gesänge Lutheri auf die vornehmsten Feste mit 5 und 6 Stimmen gesetzt« (Kassel, 1588); 3) »*Opus musicum novum, continens, textus evangelicos dierum festorum, dominicarum et feriarum, per totum annum*« *etc. (Liber primus Motetarum octo vocum. Cassellis, anno* 1604, *in* 8°). Ebenso »*Liber secundus continens Motetas dierum dominicalium per totum annum, ex mandato, etc. sex vocibus compositos, et tam instrumentis quam vivae voci accomodatos*« (ibid. 4°) und »*Liber tertius*« u. s. w. (ibid. 4°). Die drei Theile zusammen erschienen in weiter Ausgabe in Frankfurt 1618.

Otto, Jakob August, Instrumentenmacher des Grossherzogs von Weimar

ist in Gotha 1762 geboren, er lebte in Jena und starb daselbst ungefähr 1830. Dieser Mann besass eine bedeutende Geschicklichkeit im Bau von Saiteninstrumenten, besonders liebevoll führte er die Reparaturen alter werthvoller Instrumente aus, deren ihm viel unter die Hände kamen. Seine Erfahrungen auf diesen Gebieten legte er in einer Schrift nieder: »Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente« (Halle, Reinike, 1817, in 8°). Dieselbe erschien überarbeitet und bereichert in Jena bei Brun, 1828, unter dem Titel: »Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker, nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande«. Das Werkchen erschien in's Englische übersetzt, London, R. Cooks, 1848, 1 Th. in 8°.

Otto, Rudolph Karl Julius, ist am 27. April 1829 in Berlin geboren, er besuchte anfangs eine Elementarschule und dann die Dorotheenstädtische Realschule und machte im Jahre 1846 sein Abiturienten-Examen. Während dieser Zeit gehörte er bereits dem königl. Domchor als Solosopranist an. Nachdem er auch seiner Militärpflicht genügt hatte, trat er am 1. Jan. 1848 als Tenorist in den königl. Domchor, dem er noch gegenwärtig als Solotenor angehört; 1852 wurde er Gesanglehrer an dem durch Kullak, Stern und Marx gegründeten, später von Stern allein geleiteten Conservatorium für Musik in Berlin, in welcher Stellung er blieb bis er 1873 Gesanglehrer an der neugegründeten königl. Hochschule für Musik wurde. O. ist einer der bedeutendsten Oratorien- und Liedersänger der Gegenwart. Meisterleistungen sind sein »Evangelist« in der Bach'schen Passion, nicht minder sein »Samson« oder »Judas Makkabäus«, diese, wie die Tenorsoli in den anderen Händel'schen Oratorien »Israel in Egypten«, »Josua«, »Belsazar«, »Alexanderfest« u. s. w. oder in Haydn's »Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«, in Bach's »Weihnachtsoratorium« und »*H-moll*-Messe, in Beethoven's »Neunter Sinfonie«, der »*Missa solemnis*« und »Christus am Oelberge«, in Mendelssohn's »Elias«, »Paulus«, »Walpurgisnacht« und seinen Psalmen, wie in Schumann's »Paradies und Peri«, »Der Rose Pilgerfahrt«, »Des Sängers Fluch«, »Vom Pagen und der Königstochter«, »Faust« und in anderen Werken der Neuzeit hat O. in Berlin, wie im Gewandhause in Leipzig, in Frankfurt, Köln, Hamburg, Bremen, Lübeck, Königsberg, Danzig, Amsterdam, Rotterdam, Petersburg u. a. O. mit aussergewöhnlichem Beifall gesungen. Nicht minder Ruf erwarb er sich als Liedersänger und manche Lieder von Schubert und Schumann singt er in unvergleichlich vollendeter Weise.

Otto, Stephan, Componist und Schriftsteller, ist in Freiberg im sächsischen Erzgebirge in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren. Er war eine zeitlang, noch 1632, Collaborator und Cantor in Augsburg. Viel später wurde er Stadtmusikus in Schandau in Sachsen. Zu seinen Compositionen zählt eine Sammlung, die den sonderbaren Titel führt: Cronen Crönlein oder musikalischer Vorlaeuffer, auf Concert-, Madrigal-, Dialog-, Melod-, Symphon-, Motettische-Manier gesetzt« (Freiberg in Sachsen, 1648, in 4°). Das Manuscript einer musikalischen Abhandlung befand sich in Mattheson's Besitz, dieser erwähnt es in seiner »Grundlage einer Ehren-Pforte«, S. 243, es führt den Titel: »Etliche nothwendige Fragen von der poetischen Dichtkunst«.

Ottobi oder Ottebi, s. Hothby.

Ou, ein Rasselinstrument der Chinesen, in Form eines Tigers, mit sägeförmig eingekerbtem Rücken, über den man mit einem Stabe hin- und herfährt, wodurch ein grosses Geräusch erzeugt wird.

Oud oder Eud, ein lautenartiges Instrument der Araber, das wie die Tambura, Baglama oder Sewuri mit Metallsaiten bespannt war. Der Name deutet schon auf den schalenartigen Körper der Laute: *al oud* = die Schale.

Oudoukai, eine dem Tambourin ähnliche Art kleiner indischer Schellentrommeln, mit dem gewisse priesterliche Handlungen begleitet wurden.

Oudoux, L'Abbé, wurde an der Kirche zu Noyon, wo er Chorknabe ge-

wesen war, später Kaplan. Die Musik hat er bei Dugué studirt. Wir besitzen von ihm ein Werk unter dem Titel: »*Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plaint-chant, avec quelques exemples d'hymnes et de proses; ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'office divin, ainsi qu'aux organistes, serpens et basses-contres, tant des églises où il y a musique, que de celles où il n'y en a point*« (Paris, Lottin, 1772, 1 vol. in 8°; 2. Aufl. ebendas. 1776). Das Werkchen ist in Dialogen abgefasst.

Oudshoorn, Antoine, ein ausgezeichneter niederländischer Violoncellist, geboren zu Leiden im J. 1840. Seine Studien machte er in Brüssel bei Servais und war dann in Colmar und Strassburg angestellt. Auf verschiedenen Kunstreisen erwarb er grossen Beifall nicht nur als Virtuos, sondern auch als gediegener Musiker.

Oughtred, William, englischer Theologe und Mathematiker, welcher 1574 zu Eton in der Grafschaft Bukingham geboren wurde. Er bekleidete hohe Staatsämter und starb 1660. Erst zehn Jahre nach seinem Tode wurde ein Theil seiner Manuscripte gedruckt. No. 7 seines Werkes: »*Opuscula mathematika hactenus inedita*« (Oxford, 1676), enthält eine Abhandlung, betitelt »*Musicae elementa*«.

Oulibicheff, Alexander, russischer Musikschriftsteller, stammt aus einer dortigen Adelsfamilie und wurde 1795 in Dresden geboren, wo sein Vater einen diplomatischen Posten bekleidete. Er erhielt eine überaus sorgfältige Erziehung und entwickelte sich schnell, besonders nach musikalischer Seite. Sein Instrument war die Violine, die er so gründlich studirt hatte, dass er als Quartettspieler Hervorragendes leistete. Im Jünglingsalter trat er in den Militärdienst und verlebte einige Jahre inmitten der Genüsse und Zerstreuungen der russischen Hauptstadt; dann folgte er der diplomatischen Laufbahn und nahm verschiedene wichtige Posten an den Höfen des Auslandes ein, bis er endlich als Staatsrath wieder in sein Vaterland zurückkehrte. Nach der Thronbesteigung des Kaisers Nicolaus zog er sich ganz vom Staatsdienst zurück und lebte abwechselnd auf seinen Ländereien in Lukino und in Nischni-Nowgorod, an beiden Orten stets von einer Anzahl von Musikfreunden umgeben, mit deren Hülfe er seine künstlerischen Bedürfnisse befriedigen konnte. O. starb in Nischni-Nowgorod am 24. Jan. 1858. Sein Name wurde im J. 1843 der musikalischen Welt bekannt durch das Erscheinen seiner Biographie Mozart's unter dem Titel: »*Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*« (Moskau), ins Deutsche übersetzt von A. Schraishuon (Stuttgart, 1847). Hier zeigt er sich als einen enthusiastischen Verehrer Mozart's, auch spricht die räsonnirende ästhetische Analyse der Hauptwerke des Meisters für den Fleiss des Biographen. Indem er jedoch einseitigerweise seinen Helden als den Schlussstein der gesammten musikalischen Entwickelung hinstellt, und die Verdienste von Mozart's Vorgängern, wie auch seines grossen Nachfolgers Beethoven mit Geringschätzung bespricht, verräth er einen Dilettantismus, welcher den wissenschaftlichen Werth seiner Arbeit um ein Bedeutendes herabmindert. O.'s Ungerechtigkeit gegen Beethoven zog ihm heftige Angriffe von Seiten seines Landsmannes Lenz, in dessen Buch »*Beethoven et ses trois styles*« zu, in Folge derer er eine zweite Schrift »*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*« (Leipzig, F. A. Brockhaus; Paris, Jules Gavelot, 1857) veröffentlichte. In diesem Werke tritt seine Einseitigkeit noch auffälliger hervor: Nur diejenigen Arbeiten Beethoven's lässt er als Kunstwerke gelten, in denen sich dieser noch eng an Mozart anschliesst; die Werke der zweiten Periode verrathen nach O.'s Meinung schon eine Abnahme der schöpferischen Kraft, und die der dritten Periode sind für ihn eine »Chimäre, welche, unerforschlicher als die Sphinx, bis heute des Oedipus wartet, der ihre Räthsel zu lösen befähigt wäre« — »eine Verläugnung des Grundprincips der Musik, des Wohlklangs, indem der Componist das Ohr beleidigt und zerreisst, wie Niemand vor oder nach ihm es wagen durfte.« Na-

türlich wurden die Angriffe gegen den Autor in Folge dieser Arbeit noch zahlreicher und erbitterter; nach seinem Tode hat jedoch eine objektivere Beurtheilung seiner schriftstellerischen Persönlichkeit jenem Eifer Platz gemacht. Im Ganzen aber darf auch jetzt Otto Jahn's Charakteristik Oulibicheff's (in dessen Mozart-Biographie, Vorrede S. XX.) festgehalten werden: »O. verräth überall Geist und feine Bildung, aber es ist allgemeine weltmännische Bildung, nicht musikalische, die durch enthusiastische aber dilettantische Neigung nicht ersetzt werden kann; daher treffen seine Bemerkungen, auch wo sie wahr sind, selten den Kernpunkt, oft täuschen sie durch brillanten Effekt, und für das eigentlich künstlerische Verständniss ist wenig dadurch gewonnen.«

Oulton, William Carl, Englischer Schriftsteller, geboren 1760. Er verfasste u. A.: »*The history of the English theatre in London; containing an annual register of all the new and revived Tragedies, Comedies, Operas, Farces, Pantomimes etc. that have been performed al the Theatre royal in London from the years* 1771 *to* 1795, *with occassional notes and anecdotes*« (London, Martin and Bain, 1796, 2 vol.). Es erschien 1818 eine zweite Auflage dieser Geschichte des Theaters weitergeführt bis 1817.

Ouseley, Sir William Gore, Baron, Englischer Schriftsteller, ist 1771 in der Grafschaft Monmouth geboren. Er erhielt eine gründliche wissenschaftliche Erziehung, die er von 1778 an in Paris noch vervollständigte. In sein Vaterland zurückgekehrt, trat er in den Militärdienst ein, widmete jedoch seine Musestunden dem Studium der orientalischen Sprachen, welches ihm bald so anziehend wurde, dass er sein Officiers-Patent verkaufte und behufs Vermehrung seiner philologischen Kenntnisse die Universitäten von Leyden und Dublin bezog. Die letztere ertheilte ihm die Doktorwürde. Weitere wissenschaftliche Ehrenbezeugungen wurden ihm von den Universitäten Rostock, Edinburg und Göttingen zu Theil. Nach einem längeren Aufenthalt in Persien, wo sein Bruder zum Gesandten ernannt war, und in Indien veröffentlichte er die Ergebnisse seiner dort angestellten Forschungen in einer Reihe von Schriften, unter denen die »*Oriental Collections*« (1797) für die Kenntniss der orrientalischen Musik von Wichtigkeit sind. Sie enthalten Nachrichten von den Tonleitern der Hindus, ihren musikalischen Ausdrücken, Anekdoten von der uralten Kraft ihrer Musik; sodann orientalische Melodien, theils in europäischer, theils in persisch-hindostanischer Notation; endlich auch Abbildungen nationaler Instrumente. Die Herausgabe dieses Werkes besorgte O.'s Bruder William. Er selbst ist 1844 in London gestorben.

Outrein, Jean **d',** Prediger der reformirten Kirche zu Amsterdam, geboren zu Middelbourg 1663, starb in Amsterdam 1722. In dem von ihm verfassten Buche: »*Disputationes XV de clangore evangelii sive de clangoribus sacris*« behandelt er die Musik der Hebräer und besonders das bei ihnen gebräuchliche Instrument Magrepha. Diese Abhandlung ist aufgenommen von Ugolini in seinem »*Thesaurus antiq. sacr.*«
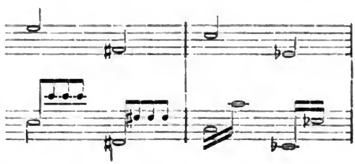
Ouverture (französ.), Eröffnung, Eröffnungsstück. Das Instrumentalvorspiel bei begleiteten Gesangsstücken wurde zunächst durch die Nothwendigkeit geboten. Die Instrumente müssen bekanntlich, sollen sie zusammen stimmen, nach einem Normalton abgestimmt werden, sie gewinnen dadurch eine mathematisch fest bestimmte Höhe. Dies ist bei den Singstimmen nicht der Fall; diese können den Normalton beliebig wählen, je nachdem es der Umfang gestattet. Treten daher Instrumente zur Begleitung des Gesanges hinzu, dann bestimmen selbstverständlich diese den Ton, den dann die Singstimmen annehmen. Diesem Zweck dienten wohl zunächst die kurzen Instrumentalvorspiele, mit denen die Instrumente den Gesang einleiten und vorbereiten. Dazu war und ist schon der Grundaccord hinreichend und er wurde nicht selten auch einzig und allein in diesen Vorspielen festgehalten, die dann in der Regel mit »*Intrata*« bezeichnet wurden. Solche eröffneten gewöhnlich auch grosse feierliche Aufzüge, ausgeführt durch die voranschreitenden Trompeter und Pauker

und dienen auch nicht selten als Einleitung für die ersten Musikdramen des 17. Jahrhunderts, theils unter diesem Namen, theils auch mit »*Toccata*« (s. d.) bezeichnet. Für die Instrumentaleinleitungen von kirchlichen Werken war die Bezeichnung Sinfonia in Italien gebräuchlicher und sie hatte sich in Deutschland eingebürgert. Bekanntlich gehörte Symphonia in früheren Jahren zu den weitesten Begriffen (s. d.), dem indess die ursprüngliche Bedeutung als Zusammenklang immer zu Grunde lag. Auch das Zusammenklingen der Instrumente nannte man Symphonia und zwar allmälig ausschliesslich; man bezeichnete damit Instrumentalstücke, aber ohne den Begriff einer bestimmten Form damit zu verbinden. Jeden selbständiger geführten Instrumentalsatz, mochte er für sich bestehen oder als Einleitung oder Zwischensatz einem Vocalchor beigegeben sein, nannte man Sinfonie. Als später dann die selbständigeren, für sich allein stehenden Instrumentalformen sich mehr charakteristisch unterschieden, erhielten diese auch bestimmte Namen und die Bezeichnung Sinfonie wurde für die Einleitung allein beibehalten. So finden wir sie bei Bach, der die ausgeführteren Cantaten mit einer Sinfonie einleitet. Seinen Orchester-Suiten setzt er eine Ouverture vor.

Der Name zeigt schon, dass er in Frankreich zuerst der Instrumentaleinleitung beigelegt wurde. Lully, der Gründer der französischen Oper, setzte seinen Opern eine zum »Prologue« gehörige Ouverture vor. Für die Ausbildung der Form als solche hat er indess wenig gethan, diese ist Anfangs meist wie die Form des Tanzes einfach gegliedert. In seinen Balletten begnügt sich Lully häufig noch mit einem blossen »Prelude«, wie in »*Achille e Polixene*« (1687), das nur mit einem Preludium von 15 Takten eingeleitet wird. Das Ballet »*Du Temple de la Paix*« (1685) dagegen hat eine Ouverture in der Form, wie sie dann feststehend bei ihm wurde. Einem kurzen langsamen Satz im Vierviertelktakt (12 Takte) folgt (die Reprise) ein Satz von raschem Tempo im Sechsachteltakt weiter ausgeführt; diesem dann wieder ein kürzerer, langsamer, worauf dann der rasche Satz (daher Reprise) wiederholt wird. Dieser erscheint demnach als Hauptsatz, dem die langsamen nur als Einleitung dienen. In derselben Weise ist die Ouverture zu »Iris« (1719) angelegt, der rasche Satz ist fugirt, oder die zu »Atys« (1720) oder »Armida« (1710). In der Ouverture zu »Phaeton« (1711), wie zu »Amadis« (1684) oder zu »Belorophon« findet kein Taktwechsel statt, der Gegensatz ist dadurch hergestellt, dass der zweite Theil Notengattungen von geringerem Werthe anwendet. Während der, sonst mit Grave oder Lentement bezeichnete Satz nur Halbe und Viertel und höchstens Achtel verwendet, ist das Thema des fugirten zweiten Satzes in demselben Tempo gehalten, aber es besteht nur aus Achteln und Sechzehnteln. Die Anordnung dieser Sätze wird demnach bereits entschieden durch das Bestreben, in Gegensätzen zu wirken, das den breitern, zusammengesetzten Instrumentalsätzen Form giebt, beherrscht. Die Ausführung der einzelnen Sätze aber zeigt, dass die Instrumentalmusik in Frankreich direkt aus der Tanzmusik hervorgeht. Selbst die fugirten Sätze sind vorwiegend im Charakter der Gigue gehalten. Joh. Seb. Bach schloss sich auch in seiner im französischen Stil gehaltenen Ouverture nur in der Anordnung im Grossen und Ganzen diesem Stil an, er beginnt mit einem *Adagio maestoso*, dem unmittelbar ein *Allegro vivace* folgt, an das sich dann ein neues, aus dem ersten entwickeltes *Adagio* anschliesst und die Wiederholung des *Allegro* vorbereitet.

Ganz gleich sind auch die Ouverturen der Orcheser-Suiten in *C-dur*, *D-dur* und *H-moll* (Serie VI der Peter'schen Ausgabe, herausgegeben von S. W. Dehn) gegliedert. Allein die Ausführung weicht wesentlich von jener französischen ab. Die einzelnen Sätze sind nicht nur breiter angelegt und mannichfacher ausgeführt, sondern sie sind auch weit charakteristischer gehalten, wie jene, obgleich sie nicht Einleitungen zur Darstellung so bedeutsamer Ereignisse bilden, wie die Ouverturen Lully's. Diese sind meist so charakterlos, dass man sie dreist unter einander verwechseln könnte, dass man die Ouverture zum Ballet

»Du Temple de la Paix« zur Tragödie »Phaeton« oder »Armida« oder noch einer anderen wählen könnte. Bach's Ouverturen führen nicht in bestimmte Ereignisse ein, aber sie sind mit so künstlerischem Ernst geschrieben, dass sie selbst zu Ereignissen werden und dass die ganze Suite darnach wie ein Stück Leben sich abspielt. Für die Opern-Ouverture blieb jener Standpunkt, von dem aus sie nur als ein allgemein vorbereitendes Präludium, als eine Intrata, die auf eine Handlung aufmerksam machen soll, erschien, noch lange der herrschende. Mattheson wies zuerst darauf hin, dass die Ouverture in eine bestimmte, im Drama vorgeführte Handlung einführen, dass sie damit dies bestimmte Drama vorbereiten müsse; und bei Händel finden wir die ersten Ouverturen, in denen dies Bestreben sichtlich verfolgt wird. Ihre Anordnung entspricht im Allgemeinen jener Ouverture französischen Stils: ein Grave oder langsamer Satz beginnt, dem dann ein fugirtes Allegro folgt, das in der Regel weit ausgedehnt ist und sehr charakteristisch auf das betreffende Oratorium hinweist. Wir erinnern nur an das streitbare Allegro-Thema der Ouverture zum »Judas Makkabäus« oder an das froher Botschaft volle der Ouverture des »Messias« nach dem Grave, das lastend wirkt, wie die Finsterniss, in der die Völker wandelten. Die Opern-Ouverture wurde von Gluck in dieser Weise weiter gebildet. Schon in der Ouverture zu »Orpheus und Eurydike« giebt er die Form der französischen Ouverture auf und wendet sich der italienischen der Sonata zu, die den Contrast nicht in verschiedenartig construirten Sätzen, sondern in einem einzigen Allegro-Satz darstellt. Dem beweglicheren und belebten ersten Thema stellt er ein zweites mehr gesungenes gegenüber und aus der entsprechenden Verarbeitung beider gewinnt er jenen Allegrosatz, der seitdem der Hauptsatz für die Ouverture geworden ist. Dabei nimmt er schon auf die Vorgänge der Handlung Bezug, wenn auch in schüchternster Weise. Das erste Thema und seine Verarbeitung verdanken allerdings mehr der Spielfreudigkeit als einem tieferen Gehalt ihre Entstehung, aber der zweite Theil (auf der Dominant *G*) erinnert entschieden, namentlich in den gewichtigen Schritten:
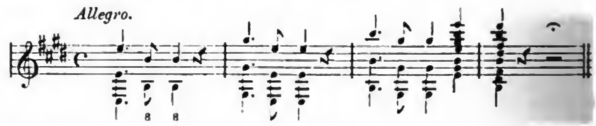


an die Katastrophe in der Unterwelt. Die Ouverture zur »Alceste« aber wird schon ein Orchester-Prolog. An die Stelle des leichten Tonspiels, das sich schablonenmässig bisher abspann, ist jetzt die ernste Arbeit eines denkenden Mannes getreten. Die nichtssagenden, meist tändelnden Motive der alten Oper sind tief bedeutsamen, inhaltreichen Gedanken gewichen, und wenn sie früher eben nur leicht und lose verknüpft wurden, so begegnen wir in der Ouverture zur »Alceste« schon einer gewissen streng dialektischen Entwickelung und diese erfolgt zugleich mehr orchestral. Die Wirkung durch den Contrast, welche die alte Ouverture in ihrer weitschweifigen Weise dadurch erreichte, dass sie verschiedene Sätze einander entgegenstellte, wird hier wieder, wie in der oben erwähnten zum Orpheus, durch Entgegensetzung contrastirender Motive in einem einzigen Satze und dadurch ungleich wirksamer erreicht. Ihrem Inhalt nach ist auch die Ouverture zur »Alceste« noch vorwiegend Präludium und sie leitet im Grunde zunächst direkt in die erste Scene der Oper ein, in welche sie unmittelbar überleitet. Aber diese entspricht zugleich der Grundstimmung des ganzen Werkes, und der Nebensatz scheint direkt durch das Bild der aufopfernden, lieblichen Gattin erzeugt, so dass diese Ouverture

.e, der Oper entsprechende Stimmung in uns nicht nur ganz allgemein erregt, ›ndern auch direkt hinweist auf Handlung und Ereignisse, die uns vorge-ihrt werden sollen. Damit aber ist die Aufgabe der Ouverture genau be-›ichnet und festgestellt. Diese gehört nicht zur Handlung, aber sie ist doch ır die grossen dramatischen Formen: Oper und Oratorium zur Nothwendig-ɜit geworden. Es erleichtert Genuss und Auffassung des dramatischen Kunst-erks, wenn wir wie durch einen Prolog eingeführt werden in den Ideenkreis, ıs dem das Drama hervorgeht, wenn die Voraussetzungen erledigt werden, nter denen dies beginnt. Dieser Orchesterprolog muss deshalb auf Gang und lee der Handlung Rücksicht nehmen, die Motive müssen deshalb unter der [errschaft dieser Ideen erfunden und ausgeführt werden. Dazu aber erweist sich ie, in der »Alceste« bereits gewonnene Ouverturenform, die sich aus zwei ›ntrastirenden Hauptmotiven entwickelt (welche daher als Form des Sonaten-atzes anderweitig eingehende Pflege fand), als die geeignetste, weil sie aus erselben Grundidee heraustreibt, wie das Drama. Wie bei diesem der Conflikt ie bewegende Macht wird, so in der Ouverture der Contrast, so dass die mehr der weniger scharfe Fassung desselben durch jene bedingt erscheint. Weil n Lustspiel der Conflikt nicht so scharfe Fassung gewinnt, so wird auch in er Ouverture der komischen Oper der Contrast weniger hervorstechend sein önnen. In der Einleitung zur »Iphigenia in Tauris« hat Gluck nur die rste Scene vorbereitet; er malt darin den Sturm, der ihr voraufgeht. Die ›uverture zur »Iphigenia in Aulis« dagegen ist das Muster für alle Opern-uverturen geworden. Die Einleitung nimmt direkt Bezug auf die Handlung; ie ist dem Gebet Agamemnons der ersten Scene entlehnt. Wie der unauf-altsame Gang des, über den Helden der alten griechischen Tragödie schwe-enden Schicksals, erscheint dann das erste Thema des eigentlichen Sonaten-atzes und mit der unerbittlichsten Consequenz wird es dann festgehalten und uch das Bild der lieblichen Iphigenie, das uns das zweite Thema entfaltet, nd die rührenden Klagen der Oboe vermögen nichts dagegen auszurichten egen die beschlossene That mit ihren grausigen Folgen. Diese Ouverture ist icht nur leidenschaftlicher empfunden und breiter ausgeführt, sondern sie steht och in viel engerem Zusammenhange mit der Oper, wie die zu »Orpheus« der »Alceste«.

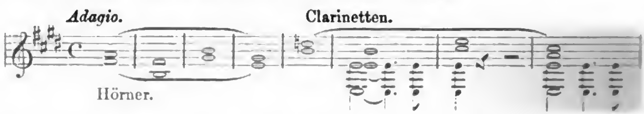
Einen noch bedeutsameren Schritt auf dieser Bahn konnte Mozart thun. ›eine ungleich tiefer und lebhafter erregte Innerlichkeit fand zugleich auch ıoch einen, für den vertieften und mächtiger wirkenden Ausdruck der reichsten nnerlichkeit weit entsprechenderen Orchesterapparat vor. Joseph Haydn ıatte das Orchester auf der natürlichsten Grundlage organisirt. Er hatte all-ıälig das Verhältniss der einzelnen Instrumente zu dem Chor, dem es ange-ört, wie das der verschiedenen Chöre unter einander festgestellt; er hatte den ıntheil jedes einzelnen an dem Gesammtorchester nach seinem eigensten Ver-ıögen bestimmt und dies damit zu einem reich gegliederten Organismus ge-ıacht, in dem das innere Leben und Weben des Geistes zu glanzvollster Ent-usserung kommt. Diesen nun konnte sich Mozart für seine Orchesterprologe lienstbar machen, und er that dies so, dass er in seinen Ouverturen sich ormell und ideell zwar an Gluck anschliesst, aber so, dass sie mit einem eicheren Inhalt erfüllt werden und prächtiger wirken. Die Ouverturen zu Don Juan« und zur »Zauberflöte« namentlich sind leuchtende Belege dafür. ndem der Meister jener Scene, in welcher die Katastrophe eintritt mit dem Erscheinen des steinernen Gasts, die Einleitung der Ouverture entnimmt, hat r diese direkt mit der Oper in Verbindung gesetzt. Das *Allegro* aber schildert las leichtfertige Treiben Don Juans gegenüber den abmahnenden ernsten Stimmen mit grosser und genialer Lebendigkeit. Die Ouverture zur »Zauber-löte« ist eine der wunderbarsten Märchendichtungen, welche je versucht vurden. Wie bekannt ist die Einleitung, die auch vor dem Eintritt des weiten Theils der Durchführung wieder aufgenommen wird, die musikalische

Ausführung eines symbolischen Maurerzeichens. Für das *Allegro* hat der Meister dann die Form gewählt, welche diesem leichten und doch so tiefernsten Spiel der Dichtung am besten entspricht, die Fugenform, bei der aber die einzelnen Durchführungen als Theile der Ouverturen-, der Sonatenform speciell behandelt sind. Das aber bezeichnet einen Fortschritt über die Gluck'sche Ouverture hinaus, auch in der Form, dass der Durchführungstheil mit grösserer Breite ausgeführt wird. Abgesehen davon, dass dies durch rein ästhetische Gesetze geboten ist, entspricht die Form so auch mehr ihrer Aufgabe dem Drama gegenüber. Es ist nicht genug, dass die Träger des Conflikts uns in den beiden Hauptmotiven dargestellt werden, sondern es erscheint für die Lösung der Aufgabe der Ouverture auch zweckmässig, dass uns der Conflikt auch angedeutet wird, und das geschieht am sichersten in dem sogenannten Durchführungssatz.

Nach dieser Seite hin nun erfasste Beethoven die Form der Ouverture wiederum noch energischer wie Mozart und er schuf Orchesterprologe, die mit zwingender Nothwendigkeit hineinführen in Situation und Stimmung. Die Ouverturen zu seiner Oper »Fidelio« (deren er bekanntlich vier schrieb), wie die zu »Egmont« und »Coriolan« bleiben ewig mustergiltig für alle Zeiten. Mit vollem Recht hat man die Oper »Fidelio« das hohe Lied vom Weibe genannt; damit ist auch Inhalt und Charakter der vierten Ouverture (in *E-dur*), welche jetzt in der Regel der Opernvorstellung vorausgeht, treffend bezeichnet. Sie nimmt keinen direkten Bezug auf die Oper, aber sie wird doch durch die Handlung so beeinflusst, dass sie zu einem orchestralen Triumphgesang für das heldenmüthige Weib wird, das Drangsale und die schwersten Gefahren nicht scheut, um den geliebten Mann zu retten. Die Ouverture erscheint wie eine Paraphrase der grossen Scene der Leonore im ersten Akt der Oper »Abscheulicher, wo eilst du hin?«, namentlich vom *Adagio* an, mit dem sich als Hauptonart *E-dur* festsetzt, wird die Verwandtschaft mit der Ouverture augenscheinlich, so dass man erkennt, wie beide aus derselben Grundanschauung hervortreiben. Die Einleitung beginnt mit vollem Orchester ohne Posaunen mit einer Intrata für einen Jubelhymnus:
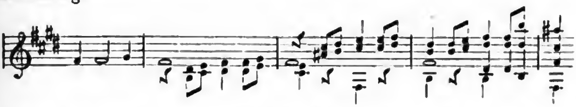


Die nächsten Takte schon künden, dass es kein mächtiger, mit ehernem Schritt durch die Welt stürmender Held ist, dass es nicht Länder und Völker erschütternde Thaten sind, denen der Jubel gilt, sondern ein zartes, nur von Liebe erglühtes Weib mit der wunderbaren Geschichte ihres Herzens. Es ist Leonorens Bild, das die anschliessenden Takte erzeugt:



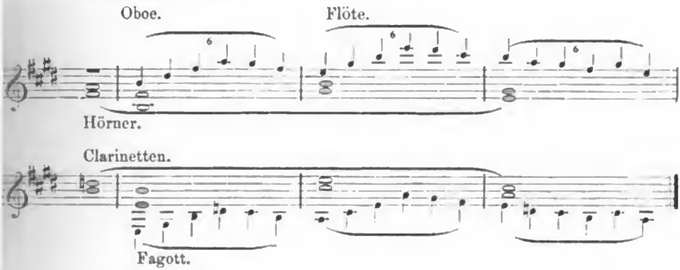
Darauf folgt die Intrata in der Unterdominant und dann wird das obige Sätzchen zu einem längern *Adagio* verarbeitet, das den Eintritt des *Allegro* äusserst wirksam vorbereitet. Dies giebt nicht eigentlich eine neue Seite der angeschlagenen Grundstimmung, sondern es führt diese nur reicher aus, es steht nur in innerem Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama. Das erste Motiv ist aus der Intrata der Einleitung entwickelt:



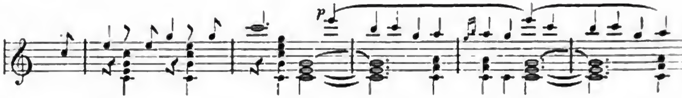
und auch das zweite bringt nur eine sinnigere und innigere Auffassung der Grundstimmung:
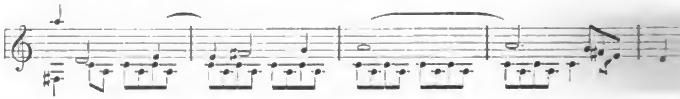


Am Schluss des *Allegro* geht dann der Meister wieder auf den Einleitungssatz zurück. Der Jubel ist jetzt schon mehr motivirt; jene Intrata ist noch glänzender rhythmisirt und durch Posaunen verstärkt; aber auch Leonorens Bild erscheint nun mehr in noch verklärterem Lichte mit dem Heiligenschein echter Weiblichkeit umgeben:
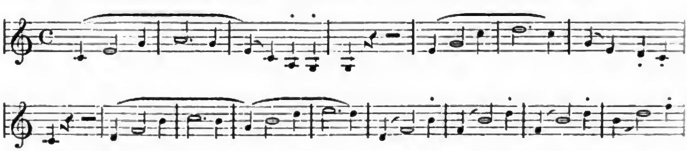


Ein Jubelhymnus im wahren Sinne des Worts, in welchem jene Intrata weiteste Ausführung gewinnt, bildet als *Coda* den Schluss der Ouverture. Auch die anderen drei Ouverturen, die Beethoven zu derselben Oper schrieb, treiben aus der gleichen Anschauung heraus; aber sie führen den eigentlichen Inhalt weiter aus, und stellen eine direkte Beziehung der Ouverture zur Oper her. Bekanntlich erschien den Freunden des Meisters die erste (No. 1 der Leonorenouverturen als op. 138 gedruckt) zu leicht und so schrieb er eine neue, die zweite, welche er dann zur dritten erweiterte und umarbeitete. Wieder erzeugt jene Grundstimmung den *Allegro-* (eigentlichen Sonatensatz); aber hier gewinnen die sie hervorrufenden Vorgänge an ihrer Darstellung entscheidenden Antheil und diese wird dadurch selbst vertieft. Nur in einem Motiv der vorbesprochenen Ouverture erkennen wir Leonorens Bild, im Uebrigen waltet jene, durch die erwähnte Arie näher bezeichnete hoffnungsreiche, siegesgewisse Freudigkeit vor, mit welcher Leonore den Gatten rettet und die der Meister zu einem hohen Liede echter Weiblichkeit und bewundernswerthem Heldenmuthe erweitert. Die zweite und dritte Ouverture zeigen, wie lebhaft gegenwärtig ihm die Handlung in einzelnen Momenten ist. Er erinnert nicht nur in der mehrmals wiederkehrenden Melodie Florestans an die Kerkerscene, sondern auch in der Trompetenfanfare an die Rettung, den Gipfelpunkt der ganzen Handlung. In der ersten dieser Ouverturen genügte dem Meister die blosse Andeutung der Leiden Florestans im Kerker. Der Hauptsatz des *Allegro* (er beginnt erst mit dem 15. Takte des *Allegro con brio*, alles Vorhergehende gehört noch zur Ueberleitung vom *Andante* nach diesem Hauptsatz), ist der nur weit mehr vertiefte und dennoch mächtigere Ausdruck jener bereits charakterisirten Stimmung, von der Leonore beherrscht wird:



Der Nebensatz aber erscheint zugleich als Gegensatz, nicht nur als Nachsatz, wie in der vorher besprochenen Ouverture:
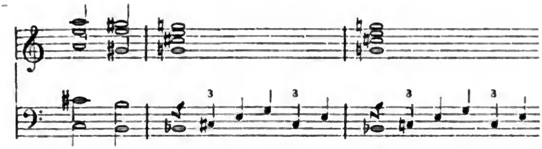


Leonore ist nicht nur von siegesfreudigem Heroismus, sondern auch von der beängstigenden Sorge, von den Drangsalen des Suchens nach dem verlorenen Gatten erfüllt, und diese gewinnen Ausdruck in dem Nebensatz. Anstatt des Mittelsatzes wird dann ein *Adagio* eingeführt, das durch Verarbeitung des Motivs aus Florestans Arie: »In des Lebens Frühlingstagen« direkt Bezug nimmt auf die Handlung. Die Einleitung eröffnet uns dem entsprechend einen Blick in die Weiberseele, deren heiliger Friede, deren reinstes Glück gestört ist, so dass Alles, jede einzelne Fiber und Faser in zitternder Bewegung sich befindet, bis sich allmälig alle Gedanken und Empfindungen auf einem Punkte vereinigen (in dem Orgelpunkt auf *g* am Schluss des *Andante* und dem Anfange des *Allegro con brio*) und aus dem Sturm der Erregung sich allmälig der heroische Entschluss zur rettenden That emporringt, der dann im Hauptsatz seinen Ausdruck gewinnt. Noch ausführlicher wird dieser ganze Process in der dritten Leonoren-Ouverture dargestellt. Schon die ersten acht Takte eröffnen uns einen Einblick in Leonorens Seele und es wird durch jenes Motiv aus Florestans Kerker-Arie die fieberhafte Erregung der edlen Frau begründet, die dann im weiteren Verlauf wieder treffendsten, hinreissendsten Ausdruck gewinnt. Der Hauptsatz des nun folgenden, eng anschliessenden *Allegro* ist aus jenem Thema gewoben, das den hohen Adel der Seele, den seltenen Heroismus Leonorens so vortrefflich bezeichnet, wie keins der vorhergehenden und das zu einem der grössten Tonsätze aller Zeiten verarbeitet ist:
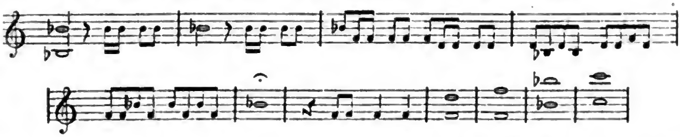


Der Nebensatz entspringt aus derselben Anschauung, allein für die Macht und Gewalt, mit welcher der Hauptsatz sich ausbreitet, bot die Tonart der Dominant keinen harmonisch bedeutsamen Gegensatz und so wählte der Meister wieder, wie schon in früheren ähnlichen Fällen, die Obermediante als Tonart für das zweite Thema:





ınd wir erhalten im Verlauf ein treues Bild von den inneren und äusseren Kämpfen, welche Leonore zu bestehen hat, bis jene Trompetenfanfare und die)rchesterbegleitung zu Leonorens Melodie: »Ach du bist gerettet«:



ıuf den endlichen Sieg der opferfreudigen Treue des Weibes hinweist. Ganz ihnlich ist die Bedeutung der Egmont-Ouverture dem Goethe'schen Schauspiel gegenüber, oder der Coriolan-Ouverture zur Tragödie gleichen Namens von Collin. Die Ouverture wird so zu einem wesentlichen Theil des Dramas für len Hörer. Wohl könnte man dagegen geltend machen, dass es nicht gerathen sei, den Eindruck der Hauptmomente dadurch abzuschwächen, dass man sie ler Handlung in der Ouverture vorwegnimmt, und in dieser schon den Ausgang verräth; allein diese Einwände sind doch leicht zu widerlegen. Jene Kerker-Arie Florestans wirkt, von ihm gesungen, in der eigenthümlichen Umgebung doch ganz anders wie in der Ouverture von Instrumenten ausgeführt und selbst die Trompetenfanfare macht dort einen ganz anderen, durch nichts ıbzuschwächenden Eindruck als in der Ouverture. Das wird aber bei solchen, mit Bewusstsein gewählten Momenten immer der Fall sein; wenn dann im Drama die lebendige Anschauung hinzutritt, ist der Effekt ein wesentlicher gesteigerter, als wenn er in den betreffenden Stellen in der Ouverture nur für len inneren Sinn erkennbar wird. Dass aber auch die beredteste Musik den Gang der Handlung nur anzudeuten, nicht auch zu erzählen vermag, das bedarf keines Beweises. Die Aufgabe der Musik, den Hörer auf ein bestimmtes Drama vorzubereiten, wird natürlich immer die Ouverture am Besten erfüllen, welche direkt auf dasselbe Bezug nimmt, indem sie, wie oben ausgeführt, unter lem Einfluss der Hauptpersonen und Hauptmomente der Handlung erzeugt erscheint. Daher nahmen Gluck, Mozart und Beethoven einzelne musikalische Momente der Handlung in die Ouverture mit auf und Carl Maria von Weber ging noch einen Schritt weiter, indem er die Hauptmotive seiner Ouverturen zum »Freischütz«, »Oberon« und »Euryanthe« der betreffenden Oper entlehnte, und die Ouverture zur »Preziosa« grösstentheils aus der, im Schauspiel verwendeten Musik zusammensetzte. Allerdings ist damit die engste Beziehung zwischen Drama und Orchesterprolog hergestellt, allein die Ouverture büsst dadurch nur zu leicht ihren einheitlichen Charakter als Orchesterstück ein, sie wird zum Orchester-Potpourri; nur die Gewalt der genialen Melodie Weber's und seine glänzende Instrumentation haben den Meister vor dieser Klippe bewahrt, der seine Nachahmer nicht entgingen.
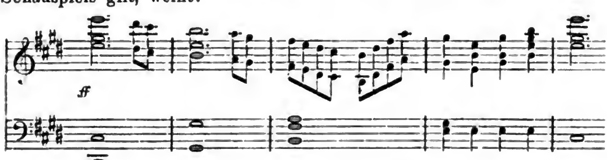
Seit dem Vorgange Richard Wagner's haben mehrere Operncomponisten lie Ouverture ganz aufgegeben und sind wieder auf das blosse Vorspiel (Präludium) zurückgegangen; so thöricht wie es ist, ihnen daraus einen Vorwurf zu machen, eben so thöricht ist es, die Nachahmung des Verfahrens als eine nothwendige Forderung der modernen Oper geltend zu machen. Als Einleitung, Präludium, Vorspiel, hat die Ouverture eben keine bestimmte Form;

wie sie in den frühesten Zeiten die Form des Tanzes, der Fuge, der Toccata, des Liedes u. s. w. annahm, könnte sie das unter Umständen auch heute noch. Die Form des eigentlichen Sonatensatzes gewann sie allmälig erst, weil diese allerdings die entsprechendste für eine prägnante ausdrucksvolle Gestaltung des Orchesterstils ist, wie unsere grossen Meister gezeigt haben, aber absolut nothwendig ist sie nicht. Nachdem Richard Wagner zu seinem »Tannhäuser« noch eine Ouverture, nach Art der Weber'schen über Hauptmotive der Oper geschrieben hatte, ist er beim »Lohengrin« wieder auf das Vorspiel zurückgegangen und mit vollkommenem Rechte. Dies soll nur das Mysterium des Gralritterthums, das die Handlung beeinflusst, unserer Phantasie vermitteln: aus dem einzigen Motiv, das immer anklingt, wenn in der Oper des Grals erwähnt wird, ist ein Satz gewoben, der in seinen reizvollen Klängen recht wohl dieser Anforderung entspricht, und uns in jenes glanzerfüllte Zauberreich versetzt, das Lohengrin verlässt, um der bedrängten Unschuld beizustehen. Nur in der Ouverture zu »Die Meistersinger von Nürnberg« ist Wagner von dem neuen Princip wieder abgegangen, indem er wieder eine Ouverture schrieb, in der hauptsächlich neben komischen Motiven drei Hauptmotive der Oper: aus dem Marsch der Zünfte, dem der Meistersinger und dem Preisliede entlehnt, weite und ausgedehnte Verarbeitung finden. »Tristan und Isolde«, wie die einzelnen Dramen der »Nibelungen« haben nur Vorspiele, die ihren Zweck vollauf erfüllen.
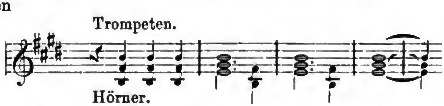
Schumann und Mendelssohn haben die überlieferte Sonatenform für ihre Ouverturen adoptirt und eine Reihe jüngerer Componisten folgen ihnen darin mit derselben Berechtigung wie jene, die nur Vorspiele schreiben. Nur für sein Oratorium »Paradies und Peri« schrieb Schumann nur eine Einleitung; zu Byron's »Manfred« und zu seiner Oper »Genoveva« dagegen Ouverturen, die zu den unvergänglichen Kunstwerken aller Zeiten gehören. Die Genoveva-Ouverture verräth noch nichts von der eigentlichen Handlung, wie die potpourriartig gehaltenen Ouverturen der Romantiker, aber sie versetzt uns, noch ehe der Vorhang aufgezogen ist, auf den Schauplatz der Begebenheiten. Dass es finstere Mächte sind, die dort im Kampfe mit der reinsten und treuesten Liebe erscheinen, sagt uns schon die Einleitung mit den kleinen Nonenaccorden und der zarten, geschmeidigen Geigenfigur, und wenn wir auch im *Allegro* ahnen, dass es dämonische Gewalten sind, die in den Kampf mit hinein gezogen werden, so wird doch nirgend direkt Bezug auf die Handlung genommen, als etwa am Schluss, der uns die Gewissheit von dem endlichen Siege der Unschuld giebt. Tiefer noch erfasste Schumann seine Manfred-Ouverture. Auch in ihr wird ein Kampf mit finstern Geistern dargestellt, aber er ist hier nur nach innen verlegt, weder an Ort noch Zeit gebunden; während er in der Genoveva-Ouverture auch äusserlich, mit seinen localen Voraussetzungen erscheint. Hier ist alles erfüllt mit jenem romantischen Duft, der das ganze Mittelalter durchzieht. Die Manfred-Ouverture dagegen treibt nur aus dem Bestreben hervor, psychologisch zu entwickeln, ohne alles dekorative Beiwerk. Die syncopirten Anfangsaccorde erinnern an die Schuld, die mit lastender Schwere auf Manfred ruht und wie dann in dem langsamen Satze schon der Kampf beginnt, wie alle Elemente desselben: Manfreds ungestümes, wildes Ringen nach Befreiung, in dem syncopirten Geigenmotiv, der starre Widerstand der finstern Geister und Manfreds Schuld in mächtigen Accorden und wie in dem lieblichen Motiv schon Astartes Bild tröstlich beruhigend eintritt; wie dann im *Allegro* der Kampf leidenschaftlicher entbrennt, als dessen Mittelpunkt im zweiten Motiv Astarte immer deutlicher erkennbar wird, wie weiterhin unter dem Einfluss der finstern Geister der Kampf fast tumultuarisch sich steigert, und nur durch Astartes Bild, welches aber zugleich in dem berühmten Einsatz der Trompeten den lastenden Gedanken an die grausige Schuld wieder lebendig macht, gebändigt wird und wie diese dann, nachdem der Kampf aufs Neue entbrannte, allmälig milder und weniger drückend wird, indem jener

starre Accord der drei Trompeten harmonisch aufgelöst ist und wie endlich am Schluss Manfreds Auflösung im Tode als seine Befreiung und Erlösung erscheint, das weiter nachweisen zu wollen ist unnütz, die Motive sind selbstredend und ihre Verarbeitung erfolgt nach so allgemein gültigen Gesetzen, dass sie keines weitern Commentars für ihr Verständniss erfordert. In den Ouverturen zu seinen Oratorien »Paulus« und »Elias« schliesst sich Mendelssohn durchaus der älteren Form an; einem langsamen Satz folgt ein weit ausgeführter Fugensatz. Ein vortrefflicher Gedanke ist es, dass Mendelssohn seiner Elias-Ouverture die Verkündigung des Propheten Elias in einem Recitativ vorausschickt und dann in einem breiten, in künstlichster Fugenform ausgeführten Instrumentalsatz den lastenden Druck schildert, welcher, der Prophezeihung entsprechend, auf dem Volke Gottes liegt, um so den ersten Chor: »Hilf Herr! Willst du uns denn gar vertilgen« vorzubereiten.

Mit besonderer Vorliebe wandte sich Mendelssohn jener selbständigen Ouverturenform zu, die den wenig bezeichnenden Namen Concert-Ouverture führt, keiner dramatischen Form alz Einleitung dient, sondern für sich selbst besteht, als selbständiges Kunstwerk, und die bereits von Beethoven in seiner Ouverture: »Namensfeier« (op. 115) und »Weihe des Hauses« (op. 124) gepflegt wurde. Nachdem die Ouverture zu Oper und Drama zur Darstellung gewisser dramatischer Vorgänge gelangt war, lag es zu nahe, eine solche auch abgesondert, ohne die darauf folgende theatralische Darstellung zu versuchen und so entstanden jene charakterischen Ouverturen, die nicht mehr Einleitungen, sondern durchaus selbständige Instrumentalwerke sind. Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouverture knüpft allerdings an Shakespeare's gleichnamiges Schauspiel an; aber es ist doch mehr nur angeregt von diesem. So leicht und luftig wie die Anfangsaccorde der Ouverture, sind wohl nur selten Accorde verbunden, kaum je instrumental dargestellt worden. Sie führen uns sofort ein in das luftige, von Duft und Mondenschein gewobene Reich der Phantasie, in dem Elfen und Kobolde ihren Reigen, ihr neckisches Spiel mit den Sterblichen beginnen. Dem hirnverwirrenden Tanz der Elfen folgt dann der Segensspruch, mit dem Oberon das Hochzeitshaus des verlobten Paares, dem die Huldigung des Schauspiels gilt, weiht:
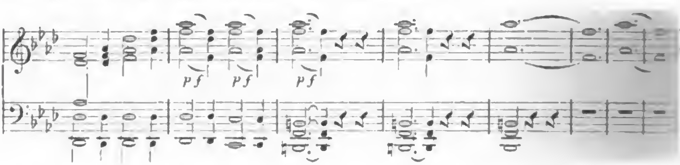


und in Verbindung mit dem anderen, mit dem Theseus und die Jäger eingeführt werden



bildet es einen prächtigen Gegensatz zu jenem luftigen Spiel der Elfen, das bald wieder die ganze Arbeit beherrscht, nachdem auch noch der Tanz der Rüpel Aufnahme gefunden hat. Die Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« ist nur durch rein persönliches Empfinden erregt, durch Goethe's gleichnamiges Gedicht erzeugt. Mit dem Dichter versenkt sich der Componist in die Anschauung der ihn umgebenden Welt, aber nur, um wie jener zu einer abgerundeten und bedeutsamen, der Erzeugung eines Tonbildes fähigen Stimmung zu gelangen. Zwar gehen einzelne, besonders hervortretende Momente der äusseren Begebenheit in mehr oder weniger realistischer Malerei in das

Tonbild über, aber nur als einzelne Züge desselben »Das Säuseln der Winde«, »Zerreissen der Nebel«, »Aufziehen der Segel« oder »Der helle Himmel« erzeugen bestimmte Motive und Tonbilder in der Phantasie des Componisten, die er einzeln ausführt und unter sich in einheitliche Beziehung bringt. Mendelssohn geht so auf die ganze, das Gedicht erzeugende Stimmung zurück und führt sie zugleich in den einzelnen Zügen treu aus. Auf demselben Boden steht die »Fingalshöhle« oder »Zu den Hebriden« bezeichnete Ouverture. Wie das duftige Mährchen des britischen Dichters die Sommernachtstraum-Ouverture und das klassische Gedicht Goethe's die Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« in seiner Phantasie erzeugten, so erweckt in ihm die »Fingalshöhle« die ganze verklungene Herrlichkeit der Zeit des Königs von Morven, Comals Erzeugten, zu einem echt ossianischen Gebilde. Das unheimliche Dunkel der Höhle erhellt sich ihm; diese bevölkert sich mit Nebelbildern, die immer klarer hervortreten und zu jenen Heldengestalten werden, die in kriegerischen Spielen und verheerenden Kämpfen ihres Lebens Zweck und Ziel sahen. Jägerhorn und Kriegstrompete erschallen; Lodas Gespenst erscheint und auch Shilric und Vinvela träumen noch einmal den Traum ihrer Liebe, bis die Nebel dann Formen und Gestalten wieder dichter umziehen und schliesslich alles in Nacht und Schweigen zurückversinkt.

Die Ouverture zum »Märchen von der schönen Melusine« endlich wurde durch die den Stoff behandelnde Oper von Conradin Kreutzer angeregt, die Mendelssohn sehr missfiel; das Sujet aber brachte ihm die Idee zur Ouverture. Das Hauptmotiv der Einleitung sagt uns, dass die Hauptperson der Dichtung ein märchenhaftes Gebilde ist; aber die anschliessende Cantilene überzeugt uns auch, dass Melusine menschlich empfindet. Die weitere Verarbeitung in der Einleitung ist dann so duftig, so hochpoetisch und glänzend, wie das bezaubernde Weib der Sage. Obwohl im Tempo nicht von dem folgenden eigentlichen Sonatensatz geschieden, ist es diese Einleitung doch dem Charakter nach. Sie ist mehr motivisch entwickelt, während das *Allegro (F-moll)*, wie der sogenannte Sonatensatz gebaut und gegliedert ist. In ihm werden die finstern Mächte entfesselt, welche gegen das verzauberte Weib, dessen Seelenzustand in der *As-dur*-Melodie überzeugend Ausdruck gewonnen hat, kämpfen. Treu der Form und der ursprünglichen Idee entsprechend kehrt die Einleitung wieder, aber verändert, die glänzende Erscheinung ist mehr verhüllt, und nicht ohne Andeutungen der feindlichen Mächte, welche sie umlauern. Die Wiederholung des eigentlichen Allegrosatzes deutet dann auch die Katastrophe an, in dem Aufschrei auf dem verminderten Septimen-Accord:



und lichtumglänzt, wie die liebliche Erscheinung vor unsere Seele getreten ist, aber nicht ohne Ausdruck tiefsten Schmerzes, den sie empfindet, entschwindet sie wieder in dem, der Einleitung nahe verwandten Coda. So ist eines der lieblichsten Gebilde der schöpferischen Fantasie des deutschen Volkes durch diese Ouverture Mendelssohn's auch musikalisch in die Erscheinung getreten in einem vollendeten Kunstwerk von monumentaler Bedeutung. Wenn es auch dort, in der Ouverture zur Oper nicht absolut geboten erscheint, die Sonatenform bestimmt auszuprägen, so dürfte sie doch hier in der Concert-Ouverture zu fordern sein. Dort, fanden wir, ist es nicht immer Absicht, auf einzelne Züge des Dramas einzugehen, auf den speciellen Gang der Handlung, wie auf

die dabei betheiligten Personen Rücksicht zu nehmen. Hier genügt es, nur vorbereitend in dem Hörer die Stimmung zu erwecken, in welcher er das Drama an sich mit Erfolg für Gemüth und Verstand vorüber gehen lassen soll, um das zu erreichen können einzelne Accorde, kann ein einfaches Präludium, ein kurzes Vorspiel ganz geeignet sein. Mit der Grösse der Aufgabe, die dem Drama gestellt worden ist, wächst natürlich die der Ouverture. Dramen von schwerwiegendem Inhalt verlangen auch bedeutendere Einleitungen, aber immer bleibt die Form eine möglichst freie und wenig beschränkte. Soll aber die Ouverture dramatisch belebte Vorgänge an unserer Fantasie vorüberführen, dann muss sie fester gefügt werden und die Form der Sonate ist, wie unter dem betreffenden Artikel gezeigt werden soll, die entschieden geeignetste Form. Als formlose Einleitung (Präludium) vermag die Ouverture nur an- oder aufzuregen, bestimmte Bilder erzeugt sie erst, wenn sie selber fest geformt ist, wenn die einzelnen Partien zu bestimmten Gruppen abgrenzt und wenn diese dann unter sich in engste Verbindung gesetzt sind. Daher wählten die Meister für diese Ouverture die Form der Sonate. Für die komische Oper wurde die Sonatinenform die entsprechende Ouverturenform. Der komischen Oper fehlt die Schärfe des Conflikts, die Ouverture kann daher auch stärkere Contraste und die breiteren Durchführungen entbehren ebenso wie die Sonatine. So haben die Ouverturen Mozart's zu »Figaros Hochzeit« und die zur »Entführung aus dem Serail« Sonatinenform, bei welcher die Motive, wie deren Verarbeitung leichter erfunden und ausgeführt sind und die sich aus den loser verbundenen zwei Theilen ohne breite Durchführungen zusammensetzen.

Overbeck, Christian Adolph, ist gegen 1750 zu Lübeck geboren und starb als Dr. der Rechte und Obergerichtsprokurator und (seit 1793) Syndikus des Domkapitels in Lübeck am 9. März 1821. In Hamburg erschien von ihm: »Lieder und Gesänge mit Claviermelodien, als Versuche eines Liebhabers«. Im ersten Jahrgange des Kramer'schen »Magazin der Musik« findet sich von diesen Liedern eine weitläufige Anzeige. O. hat zu dem »*Salve Regina*« des Pergolese eine deutsche Parodie verfertigt und selbiges mit diesem deutschen Texte zu Hamburg im Clavierauszuge herausgegeben. Seine Lieder »Blühe liebes Veilchen« und »Warum sind der Thränen unterm Mond so viel« sind mit den Melodien von J. A. P. Schulz volksthümlich geworden.

Overend, Marmaduc, Englischer Musikschriftsteller und Musiklehrer, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In Isleworth in der Grafschaft Middlesex war er gegen das Ende des 18. Jahrhunderts Organist. Man hat von ihm das Programm eines Cursus der Musikwissenschaft, unter dem Titel: »*A brief account of, and introduction to eight lectures on the science of Music*« (London, 1781, in 4°). In der Folge erschien »*Lectures on the science of Music*« (London, 1783, in 4°). Ferner sind von ihm gestochen »*Twelve sonatas for two violins and a violoncello*« (London, 1779).

Oxybaphon musiken, s. Acetabulum.

Oxyphonos, bei den Griechen ein Sänger mit hoher Stimmlage.

Oxypykni, die Halbtöne im griechischen Klanggeschlecht (s. Tetrachord).

Ozanam, Jacques, Professor der Mathematik und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Paris, ist 1640 in Bouligneux im Fürstenthum Dombes geboren. Er starb in Paris am 3. April 1717. Unter der Zahl seiner Werke sind das »*Dictionaire mathématique*« (Paris, 1691, in 4°), welches eine Abhandlung über Musik enthält, und ebenso sein Werk »*Récréations mathématiques et physiques, qui contiennent plusieurs problèmes d'arithmetique, de géometrie et de musique etc.*« (Paris, 1724, 3 vol., in 8°), hier anzuführen.

Ozi, Etienne, einer der geschicktesten Fagottisten, ist in Nimes am 9. Decbr. 1754 geboren. Er kam 1777 nach Paris, um sich als Virtuose hören zu lassen, wurde Lehrer für das Fagott am Conservatorium der Musik und erster Fagottist der königl. Kapelle. Im Théâtre Feydeau wirkte er 1796 in

den Concerten als Fagottvirtuose mit. Für sein Instrument componirte er sieben Concerte mit Begleitung des Orchesters (Paris, 1780—1781). »*Trois symphonies concertantes pour clarinette et basson*«, *oeuvres* 5, 7, 10 (Paris, 1795 und 1797); »24 *Duos pour 2 bassons*« (ibid. 1798); »*Six duos pour deux bassons, ou deux violoncelles*« (1800). Im J. 1787 erschien von ihm ein Lehrbuch: »*Méthode de basson aussi nécessaire pour les maîtres que pour les élèves, avec des airs et des duos*«. Die neue Ausgabe vom J. 1800 ist für die Klassen des Conservatoriums eingerichtet und erschien unter dem Titel »*Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson*«. O. starb 1813 in Paris.

P.

P., Abkürzung für Pedal (s. d.); **p** für *piano* oder *più* oder *poco;* **pp** für *pianissimo;* **pf** für *pianoforte;* **fp** für *fortepiano;* **mp** für *mezzopiano.*

Pa, *ra, ga, da, so, bo, lo, do*, sind die von Sauveur (1700) vorgeschlagenen Solmisationssilben, die indess in der Praxis andauernd nicht Eingang fanden.

Pabst, August, am 30. Mai 1811 in Elberfeld geboren, wurde Cantor und Organist in Königsberg in Preussen und als solcher 1857 zum königl. Musikdirektor ernannt. Seit einigen Jahren ist er Direktor des Conservatoriums für Musik in Riga. Von seinen zahlreichen Compositionen ist bis jetzt nur wenig bekannt geworden. Seine Oper »Der Castellan von Krakau« ging 1846, eine andere »Unser Johann« 1848 in Königsberg in Scene. Die dritte »Die letzten Tage von Pompeji«, zu welcher sein Bruder, der Dramaturg des Dresdener Theaters, Hofrath Dr. Pabst, den Text nach Bulwers gleichnamigem Roman geschrieben, wurde am 17. Aug. 1851 auf der Dresdener Hofbühne zum ersten Male mit Beifall aufgeführt und dann noch in Königsberg (1856) und in Breslau. Eine vierte Oper: »Die Longobarden« ist unseres Wissens noch nirgend aufgeführt. Seine beiden Söhne, Louis und Paul, sind vortreffliche Pianisten.

Pachierotti, Gasparo, ein seiner Zeit sehr berühmter Sänger, wurde zu Fabriano in der Grafschaft Ancona 1744 geboren, und trat als Knabe in den Kirchenchor der Kathedrale zu Forli. Er besass eine wundervolle Stimme, die sich dem Contrealto näherte, und durch welche er, vereint mit einem seelenvollen Vortrage, die grössten Triumphe errang. Von 1770 bis 1778 brillirte er in den italienischen Städten und ging darauf nach London, wo er bis 1785 verblieb, Gold und Ehren einerntend. Er kehrte dann nach Italien zurück, besuchte aber nochmals London und liess sich dann in Padua nieder, wo er bis zu seinem am 29. Octbr. 1821 erfolgten Tode blieb. Er war nicht nur ein vortrefflicher Sänger, sondern überhaupt musikalisch durchgebildet, er sang alles vom Blatt und begleitete vorzüglich. In seinem Alter liebte er es, die Psalmen Marcello's bei sich ausführen zu hören. Neben dem Rufe des Künstlers erwarb er sich den des wohlthätigen Mannes, von seinem Reichthum gab er jährlich grosse Summen an die Armen.

Pacchioni, Antonio, Componist aus Modena, geboren am 5. Juli 1654, studirte die Kunst des Gesanges unter der Direktion von D. Murzio Erculeo d'Otricoli und den Contrapunkt bei Jean Marie Bononcini, Kapellmeister an der Kathedrale in Modena, dessen Stelle er in späteren Jahren erhielt. Er componirte zwei Oratorien: »*La gran Matilda*« und »*Le Porpore trionfali di S. Ignazio*«. In der herzogl. Bibliothek von Modena befinden sich Manuscripte seiner Cantaten, auch sind in einer Sammlung des Abbé Santini zu Rom drei achtstimmige Motetten von ihm enthalten: »*Sicut erat*«, »*Domine deus noster*«, »*Laudate Dominum*«.

Paccioli, Luc., latein.: *Patiolus* oder *Paciolus*, Franziskaner-Mönch und gelehrter Mathematiker, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Borgo-San-Sepolcro in Toscana geboren wurde. Er war Lehrer der Mathematik

abwechselnd in Rom, Mailand, Neapel und liess sich später in Venedig nieder. Von seinen zahlreichen und geschätzten Werken sei das 1509 erschienene hier genannt: »*De divina proportione, opera a tutti gl'ingegni perspicacci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di philosophia, perspectiva, pictura, sculptura, architectura, musica, et altre mathematice, suavissima, sottile, et admirabile doctrina conseguira*« *etc.*

Pace, Richard, Geistlicher, wurde gegen 1482 in der Diözese Winchester geboren, und machte seine Studien an der Universität Oxford und in Padua. Er wurde nach einander Kaplan von York, Archidiaconus in Dorset, Domdechant, erst in Exceter und dann in London. Er starb in Steppey in der Nachbarschaft von London 1532. Von ihm ist im Manuscript vorhanden »*De restitutione musices*« nach Bale's Angabe (Catal. SS. Brit. 8 p. 653).

Pace, Vincent, Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, war in Assise geboren und wurde Kapellmeister an der Kathedrale in Rieti. Man zählt ihn zu den ersten Kirchencomponisten, welche Kirchengesänge für eine oder mehrere Stimmen mit Orgelbegleitung schrieben. Ein Werk dieses Genres von ihm führt den Titel: »*Sacrorum concentrum liber, primus qui singulis duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur, auctore Vincentio Pacio Assisiensi in cath. Eccl. Reatina musicae praefectus, unà cum basso ad organum*« (Romae, 1617).

Pace, Pietro, Kirchencomponist, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte, und der an verschiedenen Orten, zuletzt in Santa Casa de Loretto Organist war. Von seinen Compositionen, die hauptsächlich von 1613 bis 1618 in Venedig erschienen und die zum grössten Theil in ein- und mehrstimmigen Motetten und Madrigalen bestehen, giebt Fétis (»*Biogr. univ.*«, p. 396, T. 6) mehrere specieller an.

Pacelli, Aspirilio, Kirchencomponist, wurde 1570 zu Varciano in Italien geboren. Er wurde Kapellmeister am deutschen Collegium in Rom und dann vom Könige Sigismund III. von Polen und Schweden in derselben Eigenschaft nach Warschau berufen. Diese Stelle hat er ehrenvoll 20 Jahre lang ausgefüllt, bis er am 4. Mai 1623 starb. In der dasigen Kirche Johannis Baptista, in welcher er beigesetzt wurde, stiftete ihm der König ein Denkmal, mit einer rühmlichen Grabschrift. Von seinen gedruckten Werken seien angeführt: 1) »*Cantiones sacrae* 5, 6, 8, 10—20 *voc.*« (Frankfurt, 1604); 2) *Psalmi et Motetti* 8 *voc.*« (ebend. 1607); 3) »*Cantiones sacrae* 5, 6, 7—20 *voc.*« (ebend. 1608); 4) »*Psalmi, Motetti et Magnificat.* 4 *voc.*« (ebend. 1608); 5) »*Madrigali* 4 *voc.*« (Lib. 1 und 2 ebend.). Auch unter des Fabio Constantini »*Selectae Cantiones excellentissim. Autor.*« findet man Stücke von P., unter anderem eine schöne achtstimmige Motette über die Worte: »*Factum est silentium*«.

Pacelli, Antonio, Geistlicher, venetianischer Componist und Sopransänger bei der herzogl. Kapelle von St. Marcus. Man kennt von ihm eine Oper »*Il finto Esau*«, aufgeführt in Venedig 1698, und eine theatralische Cantate »*Amor furente*«, geschrieben 1725 für den Dogen Erizzo.

Pachelbel, Johann und Buxtehude, sind die unmittelbaren Vorgänger Seb. Bach's und sie haben den Grund zu dem gelegt, was dann Bach in so grossartiger Weise ausbaute. P., berichtet Mattheson's »Ehrenpforte«, war am 1. Sept. 1653 in Nürnberg geboren und ein Schüler Heinrich Schwemmer's. Um seine Studien zu vollenden ging er nach Altdorf; da es ihm aber an allen Geldmitteln fehlte, erhielt er am *Gymnasium poeticum* in Regensburg eine Freistelle. Nach Verlauf von drei Jahren ging er nach Wien und erlangte dort die Stelle eines Vicarius des Organisten an der Stephanskirche, wo Kaspar Kerl Organist war. Doch lange scheint P. an einem Orte nicht ausgehalten zu haben, denn schon 1675 ist er Hoforganist in Eisenach und 1678 Organist an der Predigerkirche in Erfurt. 1690 wurde er nach Stuttgart berufen, doch durch die Franzosen verjagt, ging er 1692 nach Gotha; endlich wurde ihm nach dem Tode Georg Kaspar Wecker's 1695 die Organistenstelle an St. Sebald in Nürnberg, seiner Vaterstadt, angeboten und hier hielt er trotz anderweitig

lockender Anerbietungen bis zu seinem Tode aus, der am 3. März 1706 eintrat. Seine Compositionen bestehen nicht nur in Orgel- und Claviersachen, sondern auch in geistlichen mehrstimmigen Sätzen mit und ohne Orchester. Eine ansehnliche Sammlung handschriftlich erhaltener geistlicher Tonsätze besitzt Herr Prof. Commer in Berlin, darunter eine Motette »*Deus in adjutorium*« für Chor und Streichquartett; »Tröste uns Gott«, für zwei Chöre und *Bassus cont.;* »Mein Leben dessen Kreuz«, für Tenor und Bass mit Streichquintett u. A. Würdigung seiner Leistungen findet man in v. Winterfeld's evang. Kirchengsg., Bd. II, und in Reissmann »Musikgeschichte«, Bd. II pag. 241 ff.

Pacher, Joseph Adalbert, Pianist und Saloncomponist, ist am 2. März 1816 in Daubrowitz geboren, kam mit 16 Jahren nach Wien, war Clavierschüler von Halm und wirkte dann als Lehrer eine Reihe von Jahren in derselben Stadt. Es sind mehr als 60 Saloncompositionen von ihm veröffentlicht. Er erlag am 3. Aug. 1871 in Gmunden einem Schlaganfall.

Pachymere, Georg, einer der besten byzantinischen Geschichtschreiber, wurde 1242 in Nicäa geboren, wohin sich seine Eltern aus Constantinopel, als die Lateiner diese Stadt einnahmen, geflüchtet hatten. Später jedoch, als die Griechen diese Stadt wieder im Besitz hatten, kehrte P. dahin zurück, übte die Wissenschaften und gelangte zu hohen geistlichen und weltlichen Aemtern. Von seinen vielen bedeutenden Werken gehört hierher: »Περὶ Ἁρμονικῆς ἤτε οὖν μουσικῆς« (»Von der Harmonie oder der Musik«), eine Abhandlung von 52 Kapiteln. Nach Fétis befindet sich eine Abschrift dieses Werkes aus dem 16. Jahrhundert von Ange Vergèce in der kaiserl. Bibliothek zu Paris (No. 2536 in 4°). Heilbronner's »Mathematische Geschichte« erwähnt noch eines anderen hierher gehörigen Werkes von P. Es heisst: »*De quatuor Scientiis mathematicis, Arithmetica, Musica, Geometria et Astronomia*«.

Paci, Antonio, Geistlicher und Musiker, wurde in Florenz in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Gedruckt sind von ihm: »*Madrigali a sei voci*« (Venetia, 1589).

Paciehelli, Giovanni Battista, Rechtsgelehrter und Literat, wurde 1640 zu Pistoja geboren und vollendete seine Studien in Rom. Er wurde Auditeur des päpstlichen Legaten in Deutschland; bei seiner Rückkehr nach Rom erhielt er eine Pension; er starb 1702. Unter seinen zahlreichen Arbeiten findet sich auch: »*De tintinnabulo Nolano Lucubratio*« (Napoli, 1693).

Pacini, Andreo, italienischer Sänger und Kastrat, glänzte vornehmlich in Venedig 1725.

Pacini, Antonio Gaetano, wurde in Neapel 1778 geboren und erhielt daselbst am Conservatorium *Pietà de' Turchini* seine musikalische Ausbildung. Nun ging er als Gesanglehrer nach Paris, brachte dort eine alte Oper »Isabella und Gertrud« mit neuer Musik versehen auf die Scene (1805) und ebenso eine kleine Oper: »*Point d'adversoire*«. Er gründete auch in Gemeinschaft mit Blandini ein Journal »*Les troubadours*«, welches Gesangspiecen enthielt. Der Erfolg dieses Unternehmens bestimmte ihn, ein Musikaliengeschäft zu gründen, welches in Paris lange Zeit florirte.

Pacini, Giovanni, dramatischer Componist, Sohn von Louis P., war in Italien lange Zeit unter dem Namen Pacini di Roma bekannt, obwohl er 1796 in Syrakus geboren war; doch kam er ziemlich jung seiner Ausbildung halber nach Rom. In Bologna, wohin er später ging, erhielt er von Thomas Marchesi Gesangunterricht und von Mattei Harmonie und Contrapunkt. Die Studien der letzteren Disciplinen setzte er in Venedig bei Furlanetto, Kapellmeister von St. Marcus, noch fort. P. componirte zuerst einige Kirchenstücke, doch seine Neigung zog ihn auf das Gebiet der Oper. Achtzehn Jahre alt, sah er seinen ersten derartigen Versuch, eine kleine Oper, »*Annetta e Lucindo*«, in Venedig in Scene gehen. Aufgemuntert, fuhr er fort, Opern zu componiren, die alle auf den Theatern Italiens mit mehr oder weniger Erfolg gegeben wurden, und hat es bis auf nahezu 60 gebracht (s. Fétis, »*Biogr. univ.*«, der

56 dieser Opern namentlich anführt). »*Gli Arabi nelle Gallie*« (Turin, 1828) und »*L'Ultimo giorno di Pompeia*« (1825), die letztere auch in Paris aufgeführt, werden zu seinen besten gerechnet. Im Ganzen verdankt er seine Erfolge mehr seinem Talente, schon Dagewesenes zu verwerthen, als selbstschöpferischer Kraft. Er wurde 1836 Direktor des Conservatoriums in Viareggio.

Pacini, Louis, guter Buffosänger, ist geboren am 25. März 1767 in Puplio im Toskanischen und sang mehrere Jahre als Tenor und später als Bassist. Seine theatralische Laufbahn begann 1798, er beschloss sie in Mailand 1829, und wurde nun Gesangsprofessor am Conservatorium in Viareggio, wo er 1837 starb. Der Operncomponist Giovanni P. (s. oben) ist sein Sohn.

Paciotti, Pietro Paolo, lebte im 16. Jahrhundert als Kapellmeister am Seminar in Rom. Von ihm kennt man: »*Missarum lib. I quatuor ac quinque vocibus concinendarum: nunc denuo in lucem editus*« (Romae, ap. Alex. Gardanum, 1591, in fol.).

Pacolini, Giovanni, Lautenist, geboren in Borgotano im Herzogthum Parma in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er veröffentlichte Stücke für drei Lauten: »*Tabulatura tribus Testudinibus*« (Milano, Simon Tini, 1587, in fol.). Eine andere Ausgabe dieses Werkes erschien 1591 in Antwerpen bei Pierre Phalèze und Jean Bellere.

Padio, Guille **de,** einer der ältesten musikalischen Schriftsteller Italiens, lebte im 15. Jahrhundert. Es ist von ihm ein Traktat gedruckt unter dem Titel: »*Ars musicorum, seu Commentarium music. Facultatis*« (Valentis, 1495, in 4°).

Padovane, Paduane, ein Tanz des 16. Jahrhunderts, den man meist mit Pavane für gleichbedeutend hält; es ist dies ein Irrthum. Die Paduane kommt auch mit der Bezeichnung Venetiana vor, wodurch die italienische Abstammung dieses Tanzes (von Padua) bestätigt wird. Er ist im dreitheiligen Takte gehalten, die Pavana im zwei- resp. viertheiligen Takt. So wenigstens zeigen beide die Tabulaturbücher des 16. Jahrhunderts. In Bezug auf die unterscheidende Art, wie beide getanzt wurden, lassen die uns erhaltenen Tanzweisen kaum unsichere Schlüsse zu. Wie die meisten Tänze jener Zeit sind auch die erwähnten so gegliedert, dass vier Takte zu einem ersten Abschnitt zusammengezogen sind, der dann durch einen zweiten ganz gleich rhythmisch construirten zu einem achttaktigen Theil (nicht selten durch Erweiterung von abermals vier Takten zu einem zwölftaktigen), Reprise genannt, ausgeweitet wird, und an den sich ferner ein zweiter oder auch dritter Theil anschliesst (s. Pavana und Tanz).

Paduanus, Giovanni, oder Paduanius, Professor der Philosophie und Mathematik, ist in Verona 1512 geboren und veröffentlichte: »*Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex variis instrumentis fingendas, formulas pene omnes ac regulas, mira et per quam lucida brevitate complectentes*« (Veronae, apud Sebastianum et Joannem fratres, a Donnis 1578).

Päan, Paian (*Παιήων, Παιών, Παιάν*, der Heilende) ist bei Homer eine selbständige Person, der Arzt der olympischen Götter. Später wurde der Name verschiedenen, von Leiden befreienden, Genesung bringenden Göttern, wie dem Apollon, dem Asklepiòs, dem Dionysos, dem Thanatos beigelegt. Darnach benannte man auch den Gesang, der den Sieg über den Drachen Python feierte, »Paian«. Er ist durch den Refrain »*Jo! Paian!*« charakterisirt und wurde zu einer besonderen Gattung der lyrischen Poesie ausgebildet. Zunächst schloss er sich an den Cultus des Apollon an. Schon bei Homer wird er nicht nur als Siegeslied, sondern auch als versöhnender Gesang beim Opfermahle des Apollon angeführt. So entwickelte sich im Cultus des pythischen Apollon durch dorischen Einfluss der Paian, welcher als Preis- und Danklied oder auch als Hülferuf in der Noth nicht blos an die rettenden Götter Apollon und Artemis, sondern überhaupt an Schutzgötter jeder Art gerichtet wurde. Bei den Kretern entwickelte sich der Siegespaian zum Schlachtgesang. Als

sein Gegenstück ist das Hyporchema anzusehen, von heiterem, oft sogar muthwilligem Charakter, bei dem eigene Pantomimen, mythische Gegenstände darstellend, den Gesang des Chors mit Geberden und Tanzbewegungen begleiteten. Schliesslich wurde auch die Form des Paian bei Sieges- und Preisliedern zu Ehren grosser Heerführer, wie Agamemnon, Ptolomäus, Lagus u. A. angewendet. Das Versmaass des Paian ist der

Päon aus drei Kürzen und einer Länge gebildet. Beim
Päon primus steht die Länge zuerst (– ◡ ◡ ◡), beim
Päon secundus ist sie die zweite (◡ – ◡ ◡), beim
Päon tertius die dritte (◡ ◡ – ◡) und beim
Päon quartus die vierte Silbe (◡ ◡ ◡ –).

Paër, Ferdinand, italienischer Operncomponist, ist am **1. Juni 1771** in Parma geboren. Seinen Unterricht in der Composition erhielt er von einem Violinisten der Kapelle des Herzogs von Parma, Namens Ghiretti, unter dessen Leitung er sich so schnell entwickelte, dass er schon im Alter von sechzehn Jahren mit der komischen Oper »*La locanda de' vagabondi*« seine theatralische Laufbahn beginnen konnte. Diesem Werke, in welchem sich die Begabung des Künstlers für melodiöse Erfindung und dramatischen Ausdruck deutlich ausspricht, folgte in demselben Jahre ein zweites, durch die gleichen Eigenschaften bemerkenswerthes unter dem Titel: »*I Pretendenti burlati*«, dessen Erfolg sich schon nicht mehr auf die Grenzen seiner Vaterstadt beschränkte, sondern den Namen seines Autors durch ganz Italien verbreitete. Zwanzig weitere Opern, die der Mehrzahl nach eine günstige Aufnahme beim Publikum fanden, folgten sich nun in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von zehn Jahren, eine Produktivität, die um so auffallender ist, als P. eben in jener Zeit die Freuden des Lebens in vollen Zügen genoss. Heiter, geistreich und durch den Ertrag seiner Werke von den Lebenssorgen befreit, suchte und fand er seine Zerstreuung vorzugsweise bei den Damen des Theaters; eine derselben wählte er sich auch zur Gattin, doch musste die Ehe nach kurzer Zeit wieder getrennt werden. In der ersten Periode seiner Componistenlaufbahn, in welcher die Oper »Griselda« den Höhepunkt bezeichnet, schliesst sich P., soweit es den Stil betrifft, an Cimarosa, Paisiello und Guglielmi an, seine persönlichen Eigenschaften kommen nur im Nebensächlichen zum Ausdruck. Eine zweite Periode beginnt für ihn im J. 1797 mit seiner Berufung nach Wien, woselbst er die Bekanntschaft der Opern Mozart's machte. Eine bemerkbare Veränderung zeigt sich von jetzt an in seiner Compositionsweise: die Harmonie wird kräftiger, die Instrumentirung reicher, die Modulation mannichfaltiger, wie dies eine Reihe von Werken beweist, die er für Wien, Dresden und Prag schrieb, Cantaten, Oratorien und Opern, unter letzteren der berühmt gewordene »*Sargino*« und eine »*Leonora ossia l'amore conjugale*«, welche durch Beethoven's, das gleiche Sujet behandelnden »Fidelio« bald in Vergessenheit gerieth. Um 1801 liess sich P. in Dresden nieder, wohin er nach dem Tode Naumann's vom Kurfürsten von Sachsen als Kapellmeister berufen war, und hier wirkte er mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1806, wo die Stadt von den Franzosen besetzt wurde. Napoleon, der einer Aufführung seiner Oper »Achilles« beiwohnte, zeigte sich so befriedigt von dem Talent des Componisten, dass er ihn für sich beanspruchte und ihm eine glänzende Stellung in Paris anbot, welche P. nach Lösung der Verbindlichkeiten gegen seinen bisherigen Souverän annahm. Durfte man von P.'s Talent erwarten, dass es sich im Contakt mit dem Publikum der französischen Hauptstadt erweitern und erheben werde, wie das so vieler seiner Vorgänger auf dem Gebiet der dramatischen Musik unter den gleichen Verhältnissen, so musste man sich bei ihm getäuscht sehen. Trotz des grossen Wirkungskreises, welcher ihm mit Uebergehung so mancher bedeutender einheimischer Musiker geschaffen war, producirte er in den folgenden Jahren nichts, was geeignet gewesen wäre, seinen Ruhm zu vergrössern, sondern begnügte sich damit, seine Pflichten als Hofmann mit peinlicher Genauigkeit zu

erfüllen. Diese, seines Talentes wenig würdige Richtung verfolgte er bis ans Ende seines Lebens. Auch nach dem Sturze Napoleons und dem damit verbundenen Verlust seiner Stellung war es nicht die Kunst, von der er eine Verbesserung seiner Lage erwartete, sondern einzelne Persönlichkeiten, bei denen er nunmehr eine ähnliche Rolle spielte wie zuvor beim Kaiser; und diese Gewohnheiten eines Gesellschaftsmenschen gab er selbst dann nicht auf, als er in Folge der Restauration beim Herzog von Orleans, späterem König der Franzosen einen Anhalt gefunden und man ihm (1819) die Oberleitung der Musik am italienischen Theater wieder übertragen hatte.

Dennoch sollte P.'s Genius noch einmal wieder erwachen. Die Oper »Agnese«, welche er 1811 bei einem Aufenthalt in Parma für eine dortige Liebhabergesellschaft schrieb, gehört zu seinen glücklichsten Inspirationen und fand überall den lebhaftesten Beifall. Auch jetzt durfte man die Hoffnung hegen, seinen früheren Produktionseifer wieder erwachen zu sehen; vor allem konnte die französische Opernbühne ein Anrecht an sein Talent geltend machen, da er trotz seiner vollständigen Kenntniss der französischen Sprache und seiner, dem französischen Wesen durchaus entsprechenden Künstler-Individualität noch nichts für sie geschaffen hatte, doch sollten noch dreizehn Jahre vergehen, bis er diese Pflicht gegen sein Adoptiv-Vaterland erfüllte; er stand im fünfzigsten Lebensjahre, als er mit der Oper »*Le maître de chapelle*« zum erstenmal die Bretter der Pariser *Opéra comique* betrat. Der Erfolg dieses Versuches war ein vollständiger; nicht wenige Stücke der genannten Oper sind klassisch geworden und können mit den besten Inspirationen der berühmten Vorgänger P.'s den Vergleich aushalten. Indessen war auch dieser Aufschwung nur ein vorübergehender und unmittelbar danach verfiel der Componist wieder in seine alte Trägheit. Zwar waren die Zeitverhältnisse mehr als je geeignet, ihn zum Schaffen anzutreiben, denn der Tod Cimarosa's und das vorgerückte Alter Paisiello's hatten zur Folge, dass er von 1801 bis 1813, d. h. bis zum Erscheinen des »Tancred« von Rossini, die italienische Oper allein beherrschte. Die europäischen Erfolge dieses letzteren Componisten mussten allerdings seine Stellung gründlich erschüttern; so sehr auch P. bestrebt war, ihn von Paris fern zu halten, so konnten doch seine Intriguen und Machinationen, von denen ein beissendes Pamphlet »*Paer et Rossini*« (Paris, 1820) ein Bild entwirft, es nicht hindern, dass der »Barbier von Sevilla« unter der schützenden Mitwirkung des Sängers Garcia seinen Einzug in die *Opéra Italien* hielt, und den Namen des neuerschienenen Maestro mit einem Schlage populär machte. Als später (1823) die Direktion des Theaters an Rossini gegeben wurde, reichte P. sofort sein Entlassungsgesuch ein; dieses wurde jedoch nicht angenommen, so dass er sich gezwungen sah, um seine Stellung am königl. Hofe nicht zu verlieren, zeitweilig einen untergeordneten Posten an der früher von ihm geleiteten Anstalt zu bekleiden.

Bekanntlich besass Rossini nicht die Fähigkeiten, durch welche das Gedeihen eines grossen Kunst-Institutes bedingt ist; als er sich im J. 1826 von der Leitung der italienischen Oper zurückzog und dieselbe wiederum an P. übertragen wurde, befand sich die Anstalt in einem durchaus unerfreulichen Zustande. Natürlich fehlte es nicht an Stimmen, welche P. für diese Missverhältnisse verantwortlich machten und es kam so weit, dass ihm im J. 1827 von Seiten des Ministeriums der schönen Künste seine Entlassung gegeben wurde, obwohl der Niedergang der italienischen Oper lediglich durch Rossini's Nachlässigkeit herbeigeführt war, wie dies P. in einer noch in demselben Jahre erschienenen Broschüre »*M. Paer; ex-directeur du Théâtre-Italien à M. M. les dilettanti*« bis zur Evidenz nachgewiesen hat. Von diesem Missgeschicke abgesehen war P.'s Stellung in Paris auch während seiner letzten Lebensjahre eine glänzende. Im J. 1828 wurde ihm der Orden der Ehrenlegion verliehen, nachdem er schon früher zum Ritter des Römischen Ordens des »Goldenen Sporns« ernannt war; 1831 wählte ihn die Akademie der schönen Künste an

Catel's Stelle zu ihrem Mitgliede und im folgenden Jahre wurde ihm vom König die Leitung seiner Kapelle übertragen; er starb am 3. Mai 1839, nicht ohne sich bis zum letzten Tage die Frische seines Geistes und die Theilnahme für die ihn näher berührenden Vorgänge bewahrt zu haben.

Das vollständige Verzeichniss der P.'schen Compositionen ist (nach Fétis): I. Oratorien. 1) »*Il San Sepolcro*«, geistliche Cantate; Wien, 1803. 2) »*Il Trionfo della Chiesa*«, geistliche Cantate; Parma, 1804. 3) »*La Passione di Giesù-Cristo*«, Oratorium; 1810. — II. Kirchenmusik. 4) Motette »*O salutaris hostia*« für drei Singstimmen und Orgel; Paris, Petit. 5) »Offertorium für grossen Chor«; Paris, Janet. 6) »*Ave Regina coeli*«, für zwei Singstimmen und Orgel; Paris, Porro. — III. Opern. 7) *La Locanda de Vagabondi*«, komische Oper; Parma, 1789. 8) »*I Pretendenti burlati*«, komische Oper; Parma, 1790. 9) »*Circe*«, ernste Oper, Venedig, 1791. 10) »*Saïd ossia il Seraglio*«, Venedig, 1792. 11) »*L'oro fa tutto*«, Mailand, 1793. 12) »*I Molinari*«, Venedig, 1793. 13) »*Laodicea*«, Padua, 1793. 14) »*Il Tempo fa giustizia a tutti*«, Pavia, 1794. 15) »*Idomeneo*«, Florenz, 1794. 16) »*Uno in bene ed uno in male*«, Rom, 1794. 16b) »*Il Matrimonio improviso*, 1794. 17) »*L'Amante servitore*, Venedig, 1795. 18) »*La Rossana*«, Mailand 1795. 19) »*L'Orfana riconosciuta*«, Florenz, 1795. 20) »*Ero e Leandro*«, Neapel, 1795. 21) »*Tamerlano*«, Mailand, 1796. 22) »*I due Sordi*«, Venedig, 1796. 23) »*Sofonisbe*«, Bologna, 1796. 24) »Griselda, Parma, 1796. 25) »*L'Intrigo amoroso*«, Venedig, 1796. 26) »*La Testa riscaldata*«, Venedig, 1796. 27) »*Cinna*«, Padua, 1797. 28) »*Il Principe di Taranto*«, Parma, 1797. 29) »*Il nuovo Figaro*«, Parma, 1797. 30) »*La Sonnambula*«, Venedig, 1797. 31) »*Il Fanatico in Berlina*«, Wien, 1798. 32) »*Il morto vivo*«, Wien, 1799. 33) »*La Donna cambiata*«, Wien, 1800. 34) »*I Fuorusciti di Firenze*«, Wien, 1800. 35) »*Camilla*, Wien, 1801. 36) »*Ginevra degli Almieri*«, Dresden, 1802. 37) »*Il Sargino*«, Dresden, 1803. 38) »*Tutto il male vien dal buco*«, Venedig, 1804. 39) »*Le Astuzie amorose*«, Parma, 1804. 40) »*Il Maniscalco*«, Padua, 1804. 41) »*Leonora ossia l'Amore conjugale*«, Dresden, 1805. 42) »*Achille*«, Dresden, 1806. 43) »*Numa Pompilio*«, Paris, 1808. 44) »*Cleopatra*«. 45) »*Didone*«, ebenda 1810. 46) »*I Baccanti*«, ebenda 1811. 47) »*L'Agnese*«, Parma, 1811. 48) »*L'Eroismo in amore*«, Mailand, 1816. 49) »*Le Maître de chapelle*«, Paris, 1824. 50) »*Un caprice de femme*«, ebenda 1834. 51) »*Olinde et Sophronie*«, Paris (für die grosse Oper bestimmt, jedoch unvollendet geblieben). — IV. Cantaten. 52) »*Il Prometeo*«. 53) »*Bacco ed Ariana*«. 54) »*La Conversazione armonica*«. 55) »*Europa in Creta*« (sämmtlich mit Orchester). 56) »*Eloïsa ed Abelardo*», für zwei Singstimmen mit Clavierbegleitung. 57) »*Diana ed Endimione*« (ebenso). 58) »*L'Amor timido*«, für eine Singstimme mit Clavier. 59) Zwei Serenaden für drei und vier Singstimmen, mit Begleitung von Harfe oder Clavier, Horn, Violoncell und Contrabass. 60) »*L'Addio di Ettore*«, für zwei Singstimmen und Clavier. 61) »*Ulisse e Penelope*«, für zwei Singstimmen und Orchester. 62) »*Saffo*«, für eine Singstimme und Orchester (beide in Paris bei Launer in Partitur erschienen). V. Kleinere Vocalwerke. 63) Sechs Duette für zwei Singstimmen, Wien, Artaria. 64) Sechs kleine italienische Duette, Paris (in zwei Lieferungen). 65) Zweiundvierzig italienische Arietten für eine Singstimme mit Clavier, in verschiedenen Sammlungen erschienen zu Paris, Wien, Dresden, Leipzig u. s. w. 66) Sechs Cavatinen von Metastasio für eine Singstimme mit Clavier, Wien bei Mollo. 67) Zwölf französische Romanzen mit Clavier. 68) Zwei Hefte Singübungen für Sopran und Tenor, Paris, 1821 und 1835. — VI. Instrumentalmusik. 69) »*Symphonie bacchante*« für grosses Orchester, Paris bei Nadermann. 70) »*Vive Henri IV.*«, Variationen für Orchester, ebenda. 71) und 72) Militär-Märsche für Harmoniemusik, Paris bei Janet und bei A. Petit 73) Sechs Walzer für Harmoniemusik, Paris, Janet. 74) »*La douce Victoire*«. Phantasie für Clavier, zwei Flöten, zwei Hörner und Fagott, Paris, Schonenberger. 75) Drei grosse Sonaten für Clavier, obligate Violine und Violoncell ad

libitum, Paris, Janet. 76) Eine Anzahl Variationen für Clavier allein, in Paris und Wien erschienen.

Paganelli, Giuseppe Antonio, Direktor der Kammermusik des Königs von Spanien, war zu Padua geboren. Im Jahre 1733 gehörte er einer italienischen Operngesellschaft zu Augsburg als Accompagneur an. Er hat Opern, Oratorien, Cantaten, Sinfonien, Trios, Claviersonaten, Stücke für die Harfe, Violinduos u. s. w. geschrieben. Diese Werke sind zum Theil in Augsburg und zwar von 1736 bis 1756 erschienen.

Paganini, Nicolo, der grösste und auch mit Recht wohl bewundertste Violinvirtuos, wurde am 18. Februar 1784 zu Genua geboren. Sein Vater Antonio besass in der Nähe des Hafens einen kleinen Kramladen, und wird als ein ausserordentlich habsüchtiger Mensch geschildert. Da diese Habsucht in den kleinlichen Geschäftsverhältnissen keine Nahrung fand, so ist es kein Wunder, wenn wir hören, dass sie sich des Talentes bemächtigte, das sich speciell für das Violinspiel schon so ausserordentlich früh und so ausgesprochen in seinem Knaben zeigte, wie es zum zweiten Male wohl noch nicht dagewesen ist. Man kann mit Recht sagen, dass Nicolo P. für das Violinspiel prädestinirt gewesen sei. Die härtesten Strafen, Hunger und Schläge, erschienen dem Vater nicht unangemessen, das Kind zu unablässigem Studium anzuhalten, um das Talent, welches dem Habsüchtigen die Erfüllung seiner goldenen Träume versprach, auszubilden. Merkwürdig genug, dass die harte Behandlung die Flügel des Genius nicht erlahmen liess, sondern im Gegentheil den Eifer und die Begeisterung in der That anspornte. Die Lernbegierde des Knaben wetteiferte mit dem steten Antreiben seines väterlichen Peinigers und trug über diese nicht selten noch den Sieg davon. Schon in frühester Jugend trieb es ihn unwiderstehlich, auf seiner kleinen Geige von dem Gewöhnlichen abzuweichen und neue, seltsame Griffe zu suchen, deren Zusammenklingen die Hörer in Erstaunen setzte, so dass der Keim zu dem späteren Virtuosen, der durch seine neuen, seltsamen, nie gehörten Kühnheiten auf seinem Instrumente die ganze Welt in athemlose Bewunderung versetzte, schon in dem Knaben deutlich erkennbar ist. Sein erster Lehrmeister scheint der Vater selbst gewesen zu sein; was er bei diesem gelernt hat, wird nicht weit her gewesen sein. Doch machte das Wunderkind selbstverständlich bald so viel von sich reden, dass der Kapellmeister Francesco Gnecco das kleine Haus am Hafen besuchte, den merkwürdigen Knaben in den Kreis seiner Freunde einführte und dem Vater begreiflich machte, dass derselbe längst seiner Schule entwachsen sei. So kam Nicolo endlich in die Hände des damals in Genua berühmtesten Violinspielers, des Domkapellmeisters Giacomo Costa, der sofort das lebhafteste Interesse an dem genialen Knaben nahm, obgleich seine Pedanterie gar häufig mit der Eigenart seines Zöglings, von der dieser auch in der strengen Schule des neuen Lehrmeisters nicht liess, in die heftigste Collision gerieth. Dabei entliess ihn der Vater aber nicht aus der strengsten Aufsicht, und der Knabe hat keinerlei Jugendfreuden kennen gelernt, was wohl zum grossen Theile den Grund zu seinem späteren, verschlossenen, gleichsam menschenscheuen Wesen gelegt hat. So bildeten die Unterrichtsstunden bei Costa für ihn eine ganz neue Welt, und so wenig P. diesem Manne auch für sein Geigenspiel zu danken hatte, er erinnerte sich stets mit dankbarer Liebe dieses Lehrmeisters, dessen freundliche Mahnungen und gütige Unterweisungen wie ein warmer befruchtender Regen in das Innere der verschüchterten Künstler- und Kindesseele fielen. Doch währten diese Stunden auch nur kurze Zeit.

Costa liess den Knaben öfter in der Kirche kleine Soli spielen, doch brachte ihm erst das erste öffentliche Concert im Theatersaale, in welchem Nicolo auftrat, die Ueberzeugung, dass auch er den Knaben nichts mehr lehren könne. Der kleine Künstler entfaltete hier trotz des empfangenen Unterrichtes seine Eigenheiten in einer Weise, die den pedantischen Meister wohl den Kopf schütteln liess, die Menge aber zum unbeschreiblichsten Jubel

fortriss. Er empfahl seinen Schüler an den Stolz Italiens, den Violinspieler Rolla in Parma, und nach einem schweren Abschiede von der Mutter, an welcher Nicolo mit innigster Liebe hing, machte sich der Vater mit ihm auf nach Parma. Ueber den Empfang bei Rolla schreibt P. selbst: »Als wir zu Rolla kamen, war er krank und lag missmuthig im Bett. Seine Frau führte uns zuerst ins Nebenzimmer, um mit ihrem Manne, der nicht sonderlich Lust zu haben schien, uns zu empfangen, erst Rücksprache zu nehmen. Auf dem Tische erblickte ich eine Violine und Rolla's neuestes Concert. Es bedurfte nur eines Winkes von meinem Vater, das Instrument in die Hand zu nehmen und das *Concert à vista* zu spielen. Der höchst erstaunte Componist verlangte zu wissen, wer der fremde Virtuos sei, und da man ihm nun einen Knaben nannte, wollte er es durchaus nicht glauben. Als er sich endlich selbst davon überzeugte, erklärte er, hier könne auch er nichts mehr lehren und sandte mich sofort zu dem berühmten Paër.« Fernando Paër war schon damals der gefeiertste Componist Italiens, seine Frau, geborne Riccardi, eine der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit. Paër nahm den jugendlichen Künstler gütig auf, überwies ihn aber zum Unterricht seinem eigenen Lehrer, dem alten Kapellmeister Giretti am Conservatorium della pietà. Erst nach einem halben Jahre zog er den Knaben, welcher auch ein grosses Talent für die Composition zeigte, in seine eigene Nähe und gewann ihn ungemein lieb. Aber auch dieser fruchtbringende Unterricht konnte nicht auf Jahre hinaus ausgedehnt werden. Schon 1798 begab sich Paër nach Venedig, um dort für den Carneval eine neue Oper zu schreiben und verliess dann überhaupt Italien, einem Rufe nach Deutschland folgend; er wurde Kapellmeister am Nationaltheater in Wien. Lehrer und Schüler sahen sich erst nach vielen Jahren wieder, als Paganini's Ruhm schon die Welt durchflog. Man kann also wohl mit Recht sagen, dass Nicolo Paginini keine eigentliche strenge Schule als Violinspieler durchgemacht hat, sein eigenes Genie ist sein vornehmlichster Lehrmeister gewesen.

Bald nach Paër's Abreise verliess auch Antonio Paganini mit seinem Sohne Parma, und damit beginnen nun die Wanderjahre des Wundermannes; denn sein strenger Mentor fand es für gerathen, auf einer unternommenen Concertreise durch die bedeutenderen Städte Oberitaliens: Mailand, Bologna, Florenz, Pisa und Livorno die ersten goldenen Früchte zu ernten. Und schon damals war der Enthusiasmus, welchen der vierzehnjährige Virtuos überall erweckte, ein ganz ausserordentlicher. Das grosse Musikfest, welches alljährlich am Martinstage in Lucca gefeiert wurde, bot ihm die erste Gelegenheit, selbständig aufzutreten. Nach langem, hartnäckigem Weigern erlaubte der Vater, dass Nicolo in Begleitung seines Bruders dorthin reisen durfte; die Aussicht auf den Gewinn mochte die Bedenklichkeiten überwogen haben. Man liest aber aus Paganini's eigenen Aufzeichnungen heraus, wie glücklich ihn der erworbene Beifall machte, da er nicht jede seiner Bewegungen von den strengen Augen seines harten Mentors überwacht sah. Allerdings kehrte er nach Beendigung des Festes wieder nach Genua zurück und musste sich aufs Neue den unablässigsten Studien hingeben, bei denen er sich oft tagelang in sein Kämmerchen zurückzog und ununterbrochen dieselben Passagen stundenlang unermüdlich wiederholte, bis er gänzlich erschöpft völlig zusammensank. Erst dem energischen Einschreiten seines alten Lehrers Costa, mit dem Nicolo in das freundschaftlichste Verhältniss getreten war, hatte er es zu danken, dass endlich, freilich nach harten Kämpfen, nicht nur bei diesen Uebungen sein eigener Eifer, der wahrlich keines Spornes bedurfte, massgebend, sondern ihm auch die Freiheit gestattet wurde, kleinere Concertreisen ohne die peinlich niederdrückende Aufsicht des Vaters zu übernehmen. In dem Glück der goldenen Freiheit waren ihm die erworbenen Triumphe doppelt werth, sein Talent entfaltete sich riesengross und sein Ruf durchflog sein sonniges Vaterland. In Livorno machte ihm ein reicher Kaufmann, ein begeisterter Enthusiast, mit einer prachtvollen Guarneri ein Geschenk; in Parma kam er auf dieselbe Weise

in den Besitz einer ausgezeichneten Amati, und beide Instrumente sind dann seine Lieblinge und steten Begleiter auf seinen Reisen geblieben, er hütete sie, wie seinen Augapfel. Endlich liess er sich an dem prachtliebenden Hofe zu Lucca, wo die lebenslustige Schwester Napoleon Bonaparte's, die Fürstin Elisa Bacciocchi den alten Glanz des Hofes von Ferrara zu erneuern suchte, dauernd fesseln. Schöne Frauen, die von der mystischen Melancholie, welche eine verkümmerte Kindheit stets dem Menschenantlitz aufzudrücken pflegt, sich doppelt angezogen fühlten, banden dem Zugvogel die Schwingen, und er ist bis zum Jahre 1808 in Lucca geblieben. Dann verschwand er plötzlich auf längere Zeit, um ebenso plötzlich wieder aufzutauchen und seine Triumphzüge aufs Neue zu beginnen. Seine unerhörten Erfolge brachten es mit sich, dass sein Leben schon damals von einer Menge von Fabeln und Sagen umsponnen wurde, welche die geschäftige Phantasie der Menschen nothgedrungen mit seinen staunenswerthen Kunstleistungen verknüpfen zu müssen glaubte. Was an diesen tausenden von Anekdoten und Erzählungen, welche namentlich der Franzose Laphaleque und der Prager Professor Schottky durch ihre sogenannten Biographien in der Welt verbreiteten, dafür mag hier ein Beispiel statt vieler sprechen. »Ich spielte zu Lucca«, schreibt Paganini selbst, »wo ich jedesmal die Oper zu dirigiren hatte, wenn die regierende Familie das Theater besuchte, jede Woche dreimal bei Hofe und veranstaltete alle vierzehn Tage bei den feierlichen Zirkeln ebenfalls ein grosses Concert, wobei aber die regierende Fürstin Elisa Bacciocchi nicht jedesmal erschien oder bis zum Schlusse ausharrte, weil die Flageolettöne meiner Violine ihre Nerven zu sehr erschütterten. Dagegen aber fehlte niemals eine andere liebenswürdige Dame, die sich zu mir hingezogen fühlte, während ich sie schon längst bewunderte. Unsere gegenseitige Neigung befestigte allmälig sich immer mehr, musste aber verborgen gehalten werden, wodurch sie an Innigkeit und interessanten Beziehungen zunahm.

Eines Tages versprach ich ihr, sie am nächsten Concerttage durch einen musikalischen Scherz zu überraschen, der auf unser Verhältniss Bezug haben sollte, zugleich kündigte ich bei Hofe eine komische Neuigkeit an, der ich den Titel Liebesscene gab. Man war auf die sonderbare Erscheinung sehr gespannt, bis ich endlich mit meiner Violine erschien, der ich die beiden mittleren Saiten genommen hatte, so dass nur *E* und *G* geblieben waren. Die erste Saite liess ich das Weib, die zweite den Mann repräsentiren und begann nun eine Art von Dialog vorzutragen, worin leichte Streit- und Versöhnungsscenen eines Liebespaares angedeutet werden sollten. Die Saiten mussten bald grollen, bald seufzen, sie mussten lispeln, stöhnen, scherzen, sich freuen und endlich jubeln. Zuletzt ist die Versöhnung wieder geschlossen und die Neuvereinten führen ein Pas des deux auf, das mit einer brillanten Coda schliesst. Die musikalische Scene fand grossen Beifall, die Dame, der das Ganze eigentlich gegolten, belohnte mich mit den freundlichsten Blicken, die Fürstin aber war voll Huld, überschüttete mich mit Lobsprüchen und meinte endlich: »Da Sie bereits auf zwei Saiten so etwas Schönes leisten, wäre es Ihnen denn nicht möglich, uns auf Einer etwas hören zu lassen?« Ich sagte augenblicklich zu, der Gedanke regte meine Phantasie an, und da einige Wochen darauf des Kaisers Namenstag fiel, schrieb ich eine Sonate: »Napoleon« für die *G*-Saite, welche ich dann vor dem versammelten Hofe mit grösstem Applaus spielte. Dies ist die erste und eigentliche Veranlassung zu meiner Vorliebe für die *G*-Seite, man wollte späterhin immer mehr darauf hören, und so lehrte ein Tag den anderen, bis meine Sicherheit in dieser Spielart endlich immer vollkommener wurde«.

Auf diese sehr natürliche Gelegenheit sind alle jene wunderbaren Erzählungen zurückzuführen, dass er seine Geliebte ermordet und dann fünfzehn Jahre im Kerker geschmachtet haben soll, wo ihm endlich nur noch eine Saite auf seiner Geige blieb, die nun Veranlassung wurde, dass er eine so unerhörte Virtuosität auf der *G*-Saite erlangte. Mehr oder weniger verhält es sich so mit

all den vielen Geschichten ans Paganini's, an Abentenern allerdings reichen Leben; die wunderbare Erscheinung forderte die geschäftige Phantasie der Menschen eben heraus, das Unbegreifliche auf wunderbare Erlebnisse zurückznführen und dadurch begreiflich zu machen. Und so ging es überall, wohin er auf seinen rastlosen Wanderzügen kam. Er spielte in Livorno, Verona, Padua, hielt sich von 1816 ab längere Zeit in Venedig auf, kam nach Rom, Mailand u. s. w., bis er endlich 1824 in der Lagunenstadt wieder längere Rast machte. Hier war es auch, wo ihm in der Sängerin Antonia Bianchi die Frau entgegentrat, die ihn dauernd fesselte und fünf Jahre hindurch die stete Begleiterin auf seinen Triumphzügen bildete, die Mitwirkende in seinen Concerten, die Mutter seines einzigen Sohnes Achill.

Ueber die Alpen ging der wunderbare Geiger erst im J. 1828, und zwar wendete er sich zunächst nach Wien, wo er am 16. März eintraf und am 29. sein erstes Concert im Redoutensaale gab. Auch hier war der Erfolg ein phänomenaler, anch hier wirkte das nie gehörte Spiel sowohl, wie die mystische Erscheinung des Mannes und thaten jene unheimlichen Geschichten ihre Wirkung. Er wurde gefeiert, wie keiner vor ihm, keiner nach ihm wieder gefeiert worden ist. Den Schlnssstein des Wiener Enthusiasmus bildete eine auf seinen Abschied geprägte Medaille, deren Vorderseite sein wohlgetroffenes Bild mit der Umschrift: Nicolo Paganini, Vienne MDCCCXXVIII, die Rückseite Paganini's Geige mit Eichen- und Lorbeerzweigen umwnnden und ein offenes Notenbuch mit den ersten Takten des Glöckchenthema's zeigte; hier lautete die Inschrift: *Perituris sonis non peritur a gloria.* Im Mai verliess er mit seiner Begleiterin nnd seinem Knaben Wien, um nnn Deutschland zu durchziehen. Wir verzichten darauf, ihn auf diesen Zügen Schritt vor Schritt zu begleiten und nennen als Hauptstationen nur Prag, Dresden, Berlin, München, Frankfnrt a. M., registriren nur, dass sich überall, wohin er kam, die Wiener Scenen mehr oder weniger wiederholten. Wo er längere Zeit Rast machte, wurde es Mode, die Violine spielen zu lernen, und besonders beeiferte sich das schöne Geschlecht der vornehmen Welt, von dem berühmten Manne Stunden zu erhalten. So geschah es in Paris, wohin er 1831 kam, so in London, nnd auch die unerhörtesten Preise, die er dafür ansetzte, um, wie er selbst sagte, nicht gequält sein zu wollen, schreckten nicht znrück. Hochstehenden gegenüber verfuhr er mit ganzem Künstlerstolze. So liess ihn der König Georg IV. fragen, für welches Honorar er bei Hofe spielen würde, und Paganini forderte die Kleinigkeit von einhundert Pfund; als man ihm die Hälfte bot, antwortete er stolz: »Seine Majestät kann mich um einen bedeutend geringeren Preis hören, wenn sie meine Concerte besucht. Aber meine Preise lasse ich mir nicht bestimmen«. Von England aus wendete sich der Künstler nach Belgien, durchzog dann noch einmal Frankreich und kehrte endlich 1835 in sein Vaterland zurück.

Er ist dann nur noch einmal nnd zwar 1836 in Folge einer besonderen Einladung der Herzogin Marie Lonise in Parma öffentlich aufgetreten; seine Gesundheit war völlig erschöpft und der erworbene Reichthum gestattete ihm den Rest seines Lebens in behaglicher Zurückgezogenheit auf seinen Besitzungen zuznbringen. Schon bei seinem Erscheinen in Leipzig hatte der Dichter Karl Herlosssohn von ihm geschrieben: »Was wollt ihr denn in seinen Akademien mit den Compositionen anderer Meister? Lasst ihn doch die eigenen spielen, die er eben darum spielen muss, weil sie sein eigen sind. Gönnt ihm nur die Bewunderung, die Verehrung der hingerissenen Menge! Lange wird er sie doch nicht geniessen. Sein Flug über die Erde ist eine schnelle Wanderung zum Grabe, jedes Concert ein Nagel zu seinem Sarge, jedes Piccicato vielleicht das letzte krampfhafte Muskelspiel der erstarrenden Finger, jeder seelenvoll erzitternde Ton die erlöste Seele selbst, jede Fermata vielleicht ein vollkommener Schluss«. Lange noch kämpfte die energische Feuerseele gegen die in schleichenden Fiebern und Brustkrämpfen stetig zunehmende Hinfällig-

keit des Körpers, bis das Lebenslicht endlich am 27. Mai 1840 zu Nizza auslöschte. Aber wie der Gefeierte ruhelos über die Erde gezogen war, so sollte auch seine sterbliche Hülle im Grabe keine Ruhe finden. Er war ohne die Sterbesakramente dahingegangen, und in Folge dessen verweigerte ihm die Geistlichkeit von Nizza das Begräbniss. Die Villa, in welcher er gestorben war, wurde verschlossen, und da alle Bemühungen des Sohnes fruchtlos blieben, in aller Stille nach den Gewölben des Hospitals gebracht. Der Sohn wendete sich nach Rom, um den Dispens nachzusuchen, aber die Verhandlungen zogen sich in die Länge. Die Leiche wurde nach Villa Franca eingeschifft und nach Polievera, dem Grundeigenthum Paganini's gebracht, und erst nach dem Verlaufe von fünf Jahren konnte sie in der Nähe seiner Lieblingsvilla bei Genua in einer Dorfkirche zur ewigen Ruhe eingesenkt werden.

Ueber die merkwürdige Persönlichkeit des wunderbaren Menschen stimmen die Urtheile aller Zeitgenossen überein. Die Gestalt erschien schattenhaft schlank, die Kleider hingen lose um seinen Körper. Wenn er sich vor dem Publikum verbeugte, erschien es, als müsse er in der Taille zusammenbrechen. Seine dunklen, tiefliegenden Augen blickten ermüdet, wenn er nicht spielte, während des Spieles aber schossen sie Blitze und sprühten Funken. Den rechten Fuss hatte er stets etwas weit vorgesetzt, er pflegte damit in leidenschaftlichen Stellen lebhaft den Takt zu markiren. Den Kopf, von bis auf die Schultern wallenden, stets sorgfältig geordneten schwarzen Locken umgeben, trug er scharf nach vorn geneigt. Die Orchestermusiker hatten mit ihm kein leichtes Auskommen. In den Proben konnte er eine einzige Stelle unzählige Male wiederholen lassen, das kleinste Versehen entging ihm nicht und führte zur schärfsten Rüge, allerdings italienisch, denn ausser seiner Muttersprache und ein wenig Französisch hat Paganini nie eine andere Sprache bewältigt. In seinem Aeusseren war er völlig anspruchslos, nur ungern liess er sich in seinem genialen *Dolce far niente* stören. In einem Nachtsack pflegte er seine ganze Concerttoillete bei sich zu tragen, ein Hutfutteral und sein Geigenkasten, den er mit Argusaugen hütete, bargen etwas feine Wäsche und einige werthvolle Pretiosen, und auch von seinen zahlreichen Orden trug er nur an den Concerttagen die Bänder. Auch der öffentliche Beifall liess ihn kalt, dagegen war er für den Ausdruck der Begeisterung Einzelner sehr empfänglich; Gedichte bewahrte er sorgfältig auf, und die ihm gespendeten Blumen pflegte er eigenhändig. Vielfach ist er verlästert und angegriffen worden, meist völlig ungerecht; von seinem Geize erzählte man sich die scandaleusesten Dinge, und doch übersandte er dem jungen Berlioz, für dessen Genie er sich lebhaft interessirte, aus eigenem Antriebe 20,000 Francs. Jedenfalls steht fest, dass er das Violinspiel in gänzlich neue Bahnen gelenkt hat, dass wie vor ihm so auch nach ihm noch kein grösserer Geiger dagewesen ist. Von den vielen unter seinem Namen erschienenen Compositionen hat er nur wenige, wie die 24 interessanten Capricci, 12 Sonaten und 6 Quatuors als echt anerkannt.

Pagano, Thomas, neapolitanischer Componist des 18. Jahrhunderts, dessen 10 oder 11 Oratorien in den Archiven der Kirche Oratorio zu Neapel aufbewahrt sind.

Pagi, Franziskus, ein Minorit, geboren zu Lambesc in der Provence am 7. Septbr. 1654. Er lehrte in verschiedenen Klöstern die Philosophie und gab ein Werk heraus, welches die Verdienste der römischen Päpste um die Aufmunterung zur Pflege der Kirchenmusik beleuchtet; es führt den Titel: »*Breviarium historico-chronologico, criticum, illustrium Pontificum romanorum gesta, conciliorum generalium acta etc.*« (Anvers (Gent), 1717—1727, 4 B. in 4°).

Pagin, André Noel, berühmter Violinvirtuose, wurde in Paris 1721 geboren. Er erhielt Unterricht von Tartini und war, wie man sagt, dessen bester Schüler. In Paris liess er sich in den »*Concerts spirituels*« mit vielem Erfolge hören, doch, da er die Einseitigkeit so weit trieb, nur Stücke von seinem Meister zu spielen, passirte es ihm einst, dass er von den französischen

Musikern ausgezischt wurde, worauf er von der Oeffentlichkeit zurücktrat. Sein Protektor, der Herzog von Clermont suchte ihn durch eine einträgliche Stelle in seinem Hause, die er ihm verlieh, zu entschädigen. In Paris (1748) erschien von ihm: Sechs Sonaten für Violine und Bass.

Pagliardi, Giovanni Marie, florentinischer Componist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana. Seine Opern, die mit Beifall gegeben wurden, sind: 1) »*Caligula delirante*« in Venedig, 1672; 2) »*Lisimacco*«, ebendaselbst, 1673; 3) »*Numa Pompilio*« ebendaselbst, 1674.

Paisible, berühmter Flötist und Componist für sein Instrument, lebte in London ums Jahr 1680. Eines seiner gedruckten Werke führt den Titel: »*Musik performed before her Majesty and the new King of Spain being overtures 3*«; ein anderes: »*Pièce à trois et quatre parties pour les flûtes, violons, hautbois etc.*« (Amsterdam).

Paisible, ausgezeichneter Violinist, um 1745 in Paris geboren. Er erhielt von Gaviniès Unterricht und gelangte bald zur Meisterschaft auf seinem Instrumente. Die Gönnerschaft seines Lehrers verschaffte ihm eine Stelle bei der Herzogin von Bourbon Conti, die er aber aufgab, um eine Reise durch Frankreich, Niederlande bis Petersburg zu machen. Hier gab er Concerte, gerieth aber durch unglückliche Umstände in Schulden, und da ihm die Möglichkeit sich dieser zu entledigen verschlossen schien, tödtete er sich durch einen Pistolenschuss, nachdem er seine Freunde in einem Briefe gebeten hatte, aus dem Erlös seiner Violine und übrigen Hinterlassenschaft seine Gläubiger zu befriedigen, was auch geschah. Man hat von ihm 1) »*Deux concerts pour le violon*« (op. 1, Paris); 2) »*Six quatuors pour deux violons, alto et Basse*« (op. 2, London); 3) »*Six idem.*« (op. 3, Paris).

Paisiello, Giovanni, Italienischer Operncomponist, wurde am 9. Mai 1741 in Tarent (Taranto) geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von einem Priester seiner Vaterstadt Namens Resta, und trat im Juni 1754 in das, damals unter der Leitung des Durante stehende Conservatorium San Onofrio in Neapel ein. Nach fünfjährigem Aufenthalt in dieser Anstalt, während dessen er anfangs von Durante selbst, bei zunehmendem Alter des Meisters aber von dessen Gehülfen Contumacci und Abos im Gesang und in der Composition unterrichtet war, erhielt P. den Titel eines *Maestrino primario*, mit welchem die Funktion eines Unterlehrers verbunden war. In dieser Stellung verblieb er vier weitere Jahre, die er zum Componiren von Messen, Psalmen, Motetten und Oratorien benutzte, bis er mit einem, 1763 auf dem kleinen Theater des Conservatoriums aufgeführten dramatischen »Intermezzo« seine Studien abschloss. Der melodische Reiz und die graciöse Anlage dieser Erstlingsarbeit P.'s wurden alsbald in weiteren Kreisen erkannt und gewürdigt, und verschafften dem jungen Autor eine Berufung nach Bologna, um für das dortige Theater Marsigli zwei komische Opern zu schreiben: »*La Pupilla*« und »*Il Mondo a rovescio*«. Diese hatten einen solchen Erfolg, dass der Ruhm des Componisten sich nun schnell über ganz Italien verbreitete. Modena beauftragte ihn mit der Composition einer komischen Oper »*La Madama umorista*«, sowie zweier ernster Opern »*Demetrio*« und »*Artaserse*«, demnächst schrieb er für Parma drei komische Opern »*Le Virtuose ridicole*«, »*Il Negligente*« und »*I Bagni di Albano*«, die mit grösstem Beifall aufgenommen wurden, ebenso wie die für Venedig geschriebenen Opern »*Il Ciarlone*«, »*L'Amore in ballo*« und »*La Pescatrice*«. Bald darauf wurde P. auch nach Rom berufen, der Stadt, welche damals unter allen Städten Italiens als die strengste Richterin in musikalischen Dingen bekannt war; doch auch hier wusste er durch die Oper »*Il Marchese di Tulipano*« alle Herzen für sich zu gewinnen. Fast noch schwieriger zu bestehen war eine letzte ihm vorbehaltene Probe, in Neapel mit Piccinni, dem zu jener Zeit berühmtesten aller dramatischen Componisten Italiens, einen Wettstreit zu unternehmen. Die Oper »*L'Idolo Cinese*«

entschied denselben insofern zu Gunsten P.'s, dass derselbe, wenn nicht über Piccinni, so doch wenigstens ihm gleich und unter die Zahl der ersten italienischen Componisten gestellt wurde. Die Abreise Piccinni's nach Paris hätte ihn zum musikalischen Alleinherrscher in Italien gemacht, wenn nicht der junge Cimarosa die Aufmerksamkeit des Publikums eben jetzt auf sich und zum Theil von P. abgelenkt hätte; bedauerlicherweise bediente sich P. in dem nun beginnenden Kampfe gegen seinen Rivalen und ebenso gegen einen zweiten, den um dieselbe Zeit von London zurückgekehrten Guglielmi, nicht allein der künstlerischen Waffe seines Talentes, sondern er scheute nicht die Intrigue und Kabale, um den Erfolg seiner Nebenbuhler abzuschwächen.

Im J. 1772 verheiratete sich P. mit Cecilia Pallini, mit der er eine lange Reihe von Jahren in glücklicher Ehe lebte. Im selben Jahre schrieb er die Cantate »*Peleo*«, die bei Gelegenheit der Vermählung des Königs Ferdinand IV. mit einer österreichischen Prinzessin im Theater aufgeführt wurde; ihr folgten die Opern »*Le Arabo cortese*«, »*Le Trame per amore*«, »*Lucio Papirio*«, »*Apostolo Zeno*«, »*Olimpia*«, »*Demetrio*«, »*Artaserse*«, ferner ein Requiem für Chor und Orchester, für die Begräbnissfeierlichkeiten des Prinzen Gennaro von Bourbon bestimmt; dann die Opern »*Il furbo mal accorto*«, »*Don Anchise Campanone*«, »*Il tamburo notturno*«, »*La discordia fortunata*« und »*Dal finto il vero*«. Nach Venedig berufen, schrieb er für das dortige Theater die Opern »*L'innocente fortunata*« und »*La Frascatana*«; dann in Mailand zwölf Quartette für Clavier, zwei Violinen und Viola (der Erzherzogin Beatrix gewidmet) und für Rom die Opern »*Le due contesse*« und »*La disfatta di Dario*«. Mit diesen beiden Werken erreichte er den Höhepunkt seines Ruhmes. Wien, London und St. Petersburg waren zu gleicher Zeit (1776) bestrebt, den Künstler für sich zu gewinnen, er nahm das Anerbieten der Kaiserin Katharina an und begab sich am 25. Juli des genannten Jahres nach der russischen Hauptstadt, wo seiner die höchsten Ehren und ein Jahrgehalt von 9000 Rubeln warteten. Die Freigebigkeit der Kaiserin wurde übrigens seinerseits aufgewogen durch eine Fülle der werthvollsten Werke; während der acht Jahre seines Aufenthaltes in Russland entstanden die Opern »*La serva padrona*«, »*Il matrimonio inaspettato*«, »*Il Barbiere di Seviglia*«, »*I filosofi immaginari*«, »*La finta amante*« (zur Feier der Zusammenkunft Katharina's mit Joseph II. in Mohilew componirt), »*Il mondo della luna*«, »*La Nitteti*«, »*Lucinda ed Armidoro*«, »*Alcide al Bivio*«, »*Achille in Sciro*«, sowie eine Anzahl von Cantaten und Claviercompositionen für die Grossfürstin Maria Fedorowna geschrieben.

Auf seiner Rückkehr in sein Vaterland componirte P. in Warschau ein Passions-Oratorium nach Worten Metastasio's für den König Poniatowski, dann in Wien für den Kaiser Joseph II. zwölf Symphonien und die komische Oper »*Il re Teodoro*«, aus welcher besonders ein Sextett durch Melodienreichthum, Eleganz und drastische Wirksamkeit zu europäischer Berühmtheit gelangt ist. Gerade jetzt aber, wo sein Genius zur ganzen Entfaltung gelangt war, schien der Geschmack seiner Landsleute sich von ihm abwenden zu wollen. Die Musik P.'s hatte allerdings unter dem Einfluss des nordischen Himmels eine ernstere Richtung genommen; die Ton-Combinationen waren in seinen Opern mannichfaltiger, die Ensemble-Stücke zahlreicher geworden, und eine Menge neuer, für das italienische Ohr fremdartiger Ausdrucksmittel waren an Stelle der früheren Einfachheit getreten. So erklärt es sich, dass die zum Karneval 1785 von P. für Rom geschriebene komische Oper »*L'Amor ingegnoso*« mit Kälte aufgenommen wurde und erst gegen den Schluss die Theilnahme des Publikums zu erregen begann. Der Componist, seit langen Jahren an eine ununterbrochene Reihe von Erfolgen gewöhnt, fühlte sich durch die Zurückhaltung der Römer so sehr verletzt, dass er seine Thätigkeit in dieser Stadt für die Zukunft ganz einstellte; und doch wurden gerade hier mit der Zeit seine Werke der späteren Periode so beliebt, dass man es, in der Erinnerung an seinen »Barbier von Sevilla« für eine strafbare Anmassung hielt,

als Rossini mit seiner Composition desselben Sujets auftrat, und dass man die Arbeit des jüngeren Componisten bei der ersten Aufführung unerbittlich zurückwies.

Von nun an brachte P. dreizehn Jahre in Neapel zu und entfaltete eine von Jahr zu Jahr ergiebigere Produktionskraft; seine gediegensten Arbeiten »*La molinara*«, »*Nina*«, »*I Zingari in fiera*« stammen aus dieser Zeit. Bei seiner Rückkehr von Russland hatte ihm der König Ferdinand IV. die Leitung seiner Kapelle gegen ein Jahresgehalt von 1200 Dukaten übertragen, und diese Stellung befriedigte ihn so vollständig, dass ihn weder ein vortheilhaftes Anerbieten des Königs von Preussen im J. 1788, noch eine zweite Einladung nach Russland, noch die Aufforderung für die italienische Oper in London zu arbeiten, zu einer Veränderung seines Wohnsitzes veranlassen konnten. Als in Folge der Revolution von 1799 in Neapel die Republik erklärt und der Hof nach Sicilien geflüchtet war, wurde P. zum Direktor der Nationalmusik ernannt, und während der, bald danach eintretenden Reaktion hatte er nicht geringe Mühe, den Verdacht seiner Mitschuld an den stattgehabten Umwälzungen zu entkräften und die Gunst des Hofes aufs Neue zu erringen; es gelang ihm auch schliesslich, seine frühere Stellung wieder zu erhalten, doch sollte er sie nur kurze Zeit bekleiden. Napoleon hatte schon im J. 1797 sein Talent schätzen gelernt, und ihn dem Cherubini vorgezogen, als beide mit einem Trauermarsch bei Gelegenheit des Todes des Generals Hoche auftraten; nun lud er ihn nach Paris ein, um dort seine Kapelle neu zu organisiren und zu leiten, und P. folgte diesem Rufe. Im Septbr. 1802 kam er in der französischen Hauptstadt an, und wurde vom »ersten Consul« mit ungewöhnlichen Ehren empfangen. Diese, sowie der Jahresgehalt von 18,000 Franken, welchen er bezog, konnte nicht ermangeln, den Neid der einheimischen Musiker zu erwecken, und bald sah sich P. von Gegnern umgeben, an ihrer Spitze Cherubini und Mehul; da sich nunmehr auch eine Abnahme der schöpferischen Kraft bei ihm zeigte, so ist es begreiflich, dass sein Erfolg in Paris kein allgemeiner war, und er auf seinen baldigen Rücktritt von dem ihm eingeräumten glänzenden aber gefährlichen Posten bedacht sein musste. Nachdem er eine Menge von Kirchenmusiken für die Kapelle des ersten Consuls, und 1804 zu dessen Krönung eine Messe und ein *Te deum* für zwei Chöre und zwei Orchester geschrieben hatte, nahm er seine Entlassung, die ihm von Napoleon nur mit Widerstreben zugestanden wurde. Der geringe Beifall, den seine im J. 1803 aufgeführte Oper »Proserpina« beim Pariser Publikum gefunden hatte, scheint für seinen Entschluss bestimmend gewesen zu sein.

Wiederum nach Neapel zurückgekehrt, konnte P. alsbald seine frühere Stellung beim König wieder einnehmen; er behielt dieselbe auch nach dem Sturz der Dynastie, als Joseph, der Bruder Napoleons, den Thron bestiegen hatte. Seine materiellen Verhältnisse waren glänzend, denn neben seinem Gehalt von 1800 Dukaten bezog er noch eine Pension von 1000 Franken als Ritter der Ehren-Legion, welche Würde ihm von Napoleon verliehen war. Joseph Bonaparte ernannte ihn auch zum Mitglied der neubegründeten Neapolitanischen Akademie der Wissenschaften und Künste, sowie zum Direktor des Conservatoriums der Musik, welches nach französischem Muster eingerichtet, an Stelle der früheren Musikschulen getreten war. Auch unter Murat behielt er seine Titel und Würden, zu denen noch 1809 die Mitgliedschaft des »*Institut de France*« gekommen war. Dennoch sollte P.'s Lebensabend nicht ungetrübt sein. Noch einmal war es ihm beschieden, die Dynastie der Bourbonen in Neapel einziehen zu sehen; diesmal aber wurde ihm sein Wankelmuth in politischen Dingen, zumal seine Anhänglichkeit an das Haus Bonaparte, nicht verziehen, er verlor seine sämmtlichen Bestallungen und war genöthigt von dem bescheidenen Gehalte zu leben, welchen er als Direktor der königlichen Kapelle bezog. Zu dem durch diese Verhältnisse bedingten Druck der äusseren Lage kam noch die Kränkung, welche Rossini's eben jetzt hell aufgehender

Stern seinem Künstlerstolz bereitete; von seinen früheren Beschützern und Verehrern verlassen und in seiner Gesundheit ernstlich bedroht, verbrachte er in traurigen Verhältnissen die letzten Jahre bis zu seinem Tode, der ihn in seinem fünfundsiebenzigsten Lebensjahre am 5. Juni 1816 erreichte.

P.'s Musik zeigt als Haupteigenschaft einen grossen Reichthum lieblicher Melodien und tiefe Innigkeit des Gefühls; weniger packend als die des Guglielmi und nicht in dem Grade originell, wie die des Cimarosa, ist sie doch nicht minder wirksam, und, was das Verdienst des Componisten noch erhöht, sie erreicht ihren Zweck meist durch die allereinfachsten Mittel. Seine Fruchtbarkeit grenzt ans Wunderbare. Vom König von Neapel einmal nach der Zahl seiner Werke befragt, antwortete er, dass er ungefähr hundert Opern geschrieben habe, dass er jedoch mit Hinzurechnung der Intermezzi, Farcen, Ballete und Cantaten ein zweites Hundert dramatischer Werke aufzuweisen im Stande sei. Nach Fétis' Verzeichniss beträgt die Zahl seiner Opern 94, die seiner Kirchenmusiken 18; an Instrumentalmusik componirte er ausser den schon angeführten zwölf Quartetten für Clavier, zwei Violinen und Viola und den zwei Bänden von Clavierstücken für die Grossfürstin von Russland, noch sechs Clavierconcerte, der Infantin von Parma, späteren Königin von Spanien gewidmet, und eine Sammlung von bezifferten Bässen zur Uebung im Accompagniren. Biographische Arbeiten über ihn sind erschienen von Arnold »Paisiello« etc. (Erfurt, 1810); von Gagliardo »*Onori funebri renduti alla memoria di Giov. Paisiello*« (Neapel, 1816); von Lesueur »*Notice sur le célèbre compositeur Paisiello*« (Paris, 1816); von Quatremère de Quincy »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello*« (Paris, 1817); endlich von Schizzi »*Della vita e degli studii di Giov. Paisiello, ragionamento*« (Mailand, 1833).

Verzeichniss

der im siebenten Bande enthaltenen Artikel.

N.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.